PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

IV

NUOVA SERIE - ANNO III 1953 - OTTOBRE-DICEMBRE

LA LIBRERIA DELLO STATO - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO III – 1953

FASCICOLO IV
OTTOBRE–DICEMBRE

SOMMARIO

ILLUSTRAZIONI, DOCUMENTI, NOTIZIE

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1953

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. 3.580
	ESTERO	L. 5.000
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. 1.000
	ESTERO	L. 1.400

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

L'INCORONATA DI LODI

IN LODI, l'architettura del Rinascimento si introduce con un certo ritardo, non solo per quanto riguarda la concezione generale del costruire, ma anche nella esecuzione dei rifacimenti parziali e nelle decorazioni, in quelle arti cioè che più facilmente, per moda o per gusto del nuovo, testimoniano una mutazione di stile.

Legata all'eredità romanica, poco tocca dal gusto gotico sforzesco per certa antipatia al ducato, non considerata molto dalla corte di Milano che indirizzava verso Pavia le proprie novazioni edilizie, la cittadina era rimasta nel secolo XIV e lungo gran parte del XV rinchiusa spiritualmente nella propria cinta.

L'innesto delle forme rinascimentali sulle romaniche si presenta in modo brusco, e difficilmente si trovano tracce di intermezzo gotico. Questo avviene per esempio sulla facciata del duomo in cui il gotico è timidamente presente nell'ogiva del protiro, mentre le grandi finestre dell'Amadeo, fiancheggiate da candelabre, si innestano sugli antichi archi romanici, come sul " Tesoro ,, che si impone sull'arco di trapasso tra Broletto e Piazza del Mercato, ed in molti altri esempi reperibili nelle contrade meno conosciute.

Per quanto riguarda la chiesa di S. Maria Incoronata [1]) che fornisce l'oggetto del nostro studio, l'influenza della concezione rinascimentale è invece piena ed assoluta, ma ci troviamo già nell'ultimo decennio del '400.

Per molto tempo la chiesa fu attribuita a Bramante, ma oggi ne è indiscussa la paternità a Giovanni di Domenico Battagio nato a Lodi.

Finora la critica ha visto in lui null'altro che un allievo di Bramante, senza cogliere, a parer nostro quanto di originale e di proprio vi sia nell'arte sua, che sebbene influenzata in modo preponderante dall'Urbinate, conserva e sviluppa motivi espressivi che non collimano con i bramanteschi per derivare da eredità prettamente lombarda.

Vorremmo, nel corso di questo studio, che ci fosse concesso di ridare alla parola " bramantesco ,, quel significato limitato che aveva sul nascere, e non già il nuovo che l'abitudine ha ormai tradotto nell'impreciso termine di " maniera ,,.

In quasi tutti gli studi sul Rinascimento italiano, l'architettura lombarda è menzionata solo come nota d'appoggio a Bramante, e questo nei testi anche più precisi e stimati, mentre ci sembra che, sebbene d'importanza inferiore alle altre, anche la scuola lombarda meriti una critica attenta ed approfondita, in quel periodo che fu decisivo per la formazione dell'arte italiana.

Prendendo contatto con le opere del quattrocento in Lombardia, il concetto si fa sempre più vago e l'impressione che ne segue è che di " maniera ,, non sia il caso di parlare: nei singoli artisti lombardi noi sentiamo vigorie primarie, espressioni novatrici, un mondo insomma che è legato alle varie personalità in sviluppo e che, anzichè seguire stancamente uno schema ne attua in ogni verso le possibili conseguenze. Arte dunque vitale e chiara, rinascimentale per eccellenza.

Per questa nostra discordanza con la critica precedente saremo costretti ad indulgere talvolta su problemi generali che lo studio non richiederebbe se trattassimo l'argomento in pura sede filologica.

Alcuni brani che riporteremo dal manoscritto del Cernuscolo e da quello delle *Provvisioni*, potranno da soli fornire un quadro sufficiente della storia della costruzione del tempio. Il Cernuscolo fu amministratore dei beni dell'Incoronata nel Seicento, e si prese l'onere e l'onore di scriverne tutta la storia dagli inizi. Pedante e meticoloso come appare nella forma, speriamo lo sia stato anche nella sostanza. Poichè vicino ai documenti riportati egli pone i richiami di archivio avremmo potuto arguire che fossero copiati da originale, ma confrontatine alcuni di cui siamo in possesso con la trascrizione, ne abbiamo avuto una precisa conferma.

" Comincia l'anno di nostra signora 1487, quando nella città di Lodi la Sacra Immagine della Vergine dipinta su una taverna o sia magazeno da vino (pubblico postribolo per altro) nello stretto dé Lomellini presso la gabbia, si fece conoscere per miracolosa, e prima d'ogni altra, in persona di Giacomo Haboni, figliolo di Gianni, nobile lodigiano, che già da anni, storpiato, ottenne per intercessione di essa l'intima e perfetta sanità.

" Al dì 10 di ottobre dell'anno medesimo, radunato il presidente e il governo de la stessa città nella camera delle Provvisioni, con assistenza di Justo Testa vicario ducale, ordinorno che spianato tale magazzeino et postribolo, vi ci si edificasse solennissimo tempio in onore di Nostra Signora, avutane facoltà da Agostino Massaria, vicario di Monsignor Vescovo Pallavicino nostro absente, e poscia dal Vescovo stesso, come apare da Giacomo Pusterla, ducale consigliere et podestà di Lodi.

" Et ottenne indulgenze di quaranta giorni per chi aiutasse la raccolta delle offerte per detto tempio ,,.

" A dì 20 gennaio del 1488, col consenso del già detto Vicario fu dato l'incarico della chiesa da costruire sotto titolo di S. Maria Incoronata a Giovanni di Domenico Battagio architetto, col quale furono stabiliti i seguenti capitoli:

" Per li mesi di giugno, luglio, agosto e settembre successivi sono promessi per la sua industria fiorini 10 al mese, e così fin che abbia fornito l'opera. Per l'intaglio delle pietre si darà a lui come altri maistri.



Fig. 1 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata – Il tamburo esterno

Per i lavori di stampa e delli ornamenti e per le figure che si faccino a mano, si rimette a decisione dei periti.

" A dì 28 il Vicario concede alla città facoltà di fabbricare la chiesa sul luogo destinato, e quella commissione fu data nel palazzo episcopale. In quello stesso giorno, dal medesimo vicario, fu posta la prima pietra e cantata la prima messa solenne ,,.

Altri due documenti riportati dal Cernuscolo con l'indicazione di archivio offrono notizie di grande importanza per la conoscenza dell'opera.

" Il disegno della chiesa si ebbi da Giovanni Battagio portato da Milano da Ambrogio Masnella (continua nondimeno sin qui che l'invenzione fosse di Bramante, architetto e pittore celebre di quei tempi) ,,.

Di qui forse l'origine dell'attribuzione errata per i secoli successivi.

" Settembre 1488. Per certa differenza dei lavori di intaglio nata col Battagio, fu rimessa la decisione a Clemente Concorreggio segretario ducale insieme con alcuni deputati. Del mese di aprile del 1489, stabiliti i fondamenti, furno condotti da Milano Giacomo Dolcebuono e Lazzaro Cavallo ingienieri che continuarono l'opera ,,.

Giovanni Battagio appare per la prima volta in Milano nel 1480 dove è nominato architetto ducale e dove lavora ad una chiesa ormai scomparsa. Nel 1485 si impegna, insieme col De Fondutis di condurre a termine il Palazzo Landi di Piacenza. Dal 1484 al 1487 pare lavorasse in San Satiro e partecipasse ad un concorso per il duomo, ma sue notizie certe le abbiamo soltanto nel 1488, quando firma il contratto per la costruzione dell'Incoronata.

Che Battagio fosse ancora in Milano allorchè fu chiamato a Lodi per il nuovo tempio ci è testimoniato dal fatto che il disegno di esso fu portato da Milano da Ambrogio Masnella. Non conosciamo chiaramente la sua vita, sebbene contrariamente a quanto è accaduto per artisti più grandi di lui, si posseggano documenti che gli confermano i monumenti assegnatigli dalla tradizione.

Poichè nel 1465 lavora a restaurare le porte e le finestre dell'ospedale maggiore di Lodi, dovremmo pensare che avesse almeno 25 anni e potremmo arguire dunque che sia nato nel 1440 circa. Nel 1510 lavora ancora a Caravaggio, e dopo nessuna notizia è più certa. Sappiamo che la sua casa in Lodi sorgeva all'angolo di Via Muzia con l'attuale Via Solferino, ma non sappiamo se sia morto lì. Non è facile oggi assegnargli un maestro per i primi tentativi nell'arte del disegno, ma conosciamo gli eventi storici della città che poterono influire sulla sua formazione mentale.

Certamente non gli fu indifferente la personalità del Vescovo Pallavicino, bella e dotta figura di prelato umanista che dalla metà del secolo in poi esercitò su Lodi un benefico influsso culturale in ogni campo.

Apparteneva il vescovo alla potente casata dei Pallavicini, altre volte signori dell'Emilia, ed oltre ad essere di nobilissima stirpe era considerato come uno degli uomini più ricchi dei suoi tempi, cosa che lo rendeva assai amico di Papa Alessandro VI Borgia.

Prima di essere innalzato all'episcopio laudense il Pallavicino aveva viaggiato per tutta Europa, come ambasciatore dei precedenti papi. Brabante e Fiandra gli erano familiari, così come la fiorita corte di Francia.

Più volte stabile a Roma alla corte dei Papi, ne aveva apprese le raffinatezze estetiche che da Paolo II in poi il nuovo pensiero umanista imponeva come esigenza interiore degli spiriti.

Giunto a Lodi dopo la metà del secolo, nella piccola città turrita, tutta raccolta attorno alla sua cattedrale, ancor raramente penetrata da terracotte o dipinti che riecheggiassero al mondo classico che egli tanto amava, cercò in ogni modo di circondarsi di opere d'arte che gli rammentassero la corte papale.

Dalla Fiandra fece arrivare a " formar la prima pietra ,, del tesoro della Cattedrale, una splendida serie di corali miniati che ancor oggi si ammirano nel museo civico e di cui alcuni furono ceduti al Museo Britannico di Londra.

Da Roma fece arrivare tutto il corredo ecclesiastico e l'arredo della dimora che aveva fatta ingrandire lungo la via del Vescovado, e introdusse l'abitudine, allora rivoluzionaria, di ammettere secondo la massima " omnia munda mundis ,, il nudo nelle decorazioni ecclesiastiche.

Un simile rinnovamento che veniva proprio dalla massima autorità religiosa del luogo non dovette restare estraneo al mondo mentale del Battagio e fu forse proprio quell'impulso a nuove forme di espressione, a nuove esigenze estetiche, che spinse sulla via dell'architettura un lodigiano, cosa non avvenuta nei precedenti secoli.

Codesta influenza se è recondita nel caso del Battagio per mancanza di disegni giovanili, è però ampiamente documentata dai Piazza, famiglia di artisti che compose la scuola lodigiana di pittura e che doveva avere importanza pari a quella del Battagio nella realizzazione del tempio.

V'è infatti nell'arte decorativa dei Piazza (specie nello svolgimento dei putti e delle candelabre) una vicinanza notevole a quella borgiana che veniva svolta al finire del secolo nelle sale dell'appartamento vaticano, senonchè la stemmata apoteosi borgiana non diventa qui una pedissequa imitazione, ma di quella fantasmagoria permane al fondo della maniera piazzana l'amore per il fiorire panico della gioia, per la felicità dell'esistere estetico che è contributo positivo dell'era borgiana in sede d'arte.



Fig. 2 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata
Il tamburo esterno e il campanile cinquecentesco del Maggi

Maniera decorativa che risulta difficilmente giustificata in una plaga d'arte che sta tra la mantovana, la ferrarese, e la milanese, tutte, anche se alla lontana, sotto l'influsso dell'eredità medioevale. Solo un continuo e diretto interferire delle arti romane sugli artisti che circondano il Vescovo può giustamente inquadrarla.

Un fortuito ritrovamento da poco fatto ci viene incontro per chiarire i rapporti d'arte tra la Roma papale e la piccola Lodi medioevale.

A sostegno di un oggetto del museo civico di Lodi, era fino a quest'anno una cassetta ricoperta di una patina di vecchiaia. Estratta dall'oblio e ripulita, presentava sulle pareti una finissima decorazione a candelabre, puttini, e nature morte conteste di gioielli ed elementi decorativi per mano di un pittore che lavorava nell'orbita romana in modo del tutto simile a quello svolto sul libro d'ore di Alessandro VI che abbiamo veduto alla vaticana e di cui ripete addirittura i motti del cantico. In un catalogo del 1480 a proposito dei doni fatti dal Pallavicino al tesoro della cattedrale è menzionata " caxa una delli frixi cum bombaxe per li sua manutentioni ,,. Esaminato l'interno della cassetta abbiamo riscontrata la presenza della bambagia menzionata nel catalogo e la riproduzione, nelle decorazioni esterne, dei fregi episcopali che un tempo racchiudeva. È pressochè indubbio che quella scatola sia stata decorata a Roma o da artista che conosceva direttamente le tendenze ed i gusti della Roma Sistina prima e Alessandrina poi. Se si confronta la decorazione di quella cassa con altre di fattura milanese o mantovana, la differenza apparirà evidentissima.

Nel catalogo suddetto sono nominati moltissimi oggetti d'arredo, dipinti e pale di altare, vestimenti, gioielli, tutti di probabile derivazione romana.

È facile intendere quale impressione dovesse fare durante gli anni della formazione del giovinetto architetto e dei due pittori quella ricca gamma di ispirazioni fantastiche che nel mondo ancor legato alla tradizione ed al gusto del Medioevo dovevano apparire come novità straordinarie.

Ci siamo un poco attardati su questo argomento specialmente per i Piazza, il fondamento dell'arte dei quali resta incomprensibile in Lombardia senza le notazioni precedenti ed anche per mostrare che nella Lodi della seconda metà del Quattrocento, sotto il pontificato di Sisto IV ed Alessandro VI, si andasse attuando con



Fig. 3 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata – Interno

nella Milano di allora, scissa nelle infinite e miserrime viuzze in cui rarissimi erano gli sfondati prospettici.

Questo periodo, come si sa, ci è avaro di notizie precise. Si ha fama di un viaggio di Brunelleschi che avrebbe lavorato anche lui in S. Satiro, ed alfine dell'arrivo di Bramante che, secondo la testimonianza del Cesariano " fornisce la chiesa et la Sacristia ,,.

L'attività del Battagio dal 1481 al 1484 (anno in cui si colloca l'arrivo di Bramante) non è documentata. Nessuno ci ha sino ad ora specificata quale fosse la parte da lui tenuta nei lavori di S. Satiro. Oggi la chiesa si presenta così rimaneggiata nelle decorazioni da rendere ardua una precisa definizione dei disegni originari, ma il complesso delle strutture può ancora testimoniarci l'atmosfera che generava quando sulla imposta della cupola avventavano 28 statuette di terracotta a tutto tondo del De Fondutis, e nei pennacchi scioglievano i nodi contesti le palmette bramantesche.

Una cosa resta comunque certa: l'arrivo di Bramante ed il suo operare cui certamente Battagio assistette, rivoluzionarono completamente la concezione battagesca. Lo scoprirsi dello sfondato dell'abside da una parte e lo svettare dei profili della Sacristia dall'altra furono i due temi attorno cui giocò sempre l'arte del Battagio, ed il nascere di essi nel suo mondo interiore è proprio di quello scorcio dell'ultimo quattrocento in cui la divina genialità di Bramante trasformò, sotto i suoi occhi, i suoi umili e lombardeschi tentativi in una euritmia limpida e vasta.

notevole celerità quel rinnovamento delle arti che, auspicato da Paolo II Barbo e dal Platina, aveva nella Roma dei papi il suo massimo fulgore.

Mutazione che da sola spiega l'accettazione senza riserve del progetto del Battagio che altrimenti, in una città da un millennio abituata alla struttura basilicale, poteva sembrare ardita.

Invece la costruzione del " novissimo tempio ,, attirò a tal punto l'entusiasmo e l'interesse dei cittadini (fu tutto eretto con offerte dei fedeli) da escludere nel modo più assoluto un attrito tra essi e i nuovi modi espressivi, pur nell'audacia del nudo nella decorazione, e delle novazioni strutturali nel complesso.

Battagio lavora come ingegnere ducale in S. Satiro prima dell'arrivo di Bramante. Non è difficile (a parer nostro) riconoscere in lui quell'ignoto architettore che prima dell'arrivo di Bramante componeva pietra su pietra il primo tentativo di struttura rinascimentale

Quell'aver fatto nascere dalla primitiva aula quel complesso di prospettive, pur al di là di ogni esigenza fisica, anche quella basilare dello spazio, fece di Bramante agli occhi del Battagio, la personificazione del genio secondo la concezione rinascimentale.

Ma Battagio non fu schiavo del fascino di Bramante, sibbene ne elaborò le due scoperte fondamentali, la aberrazione prospettica dell'abside finta e la moltiplicazione delle superfici nella pianta della Sagrestia ottagona, amalgamandole entro di sè mentre, come assistente, pare aiutasse Bramante nella costruzione.

Così, quando pochi anni dopo ebbe l'incarico di costruire un tempio, quell'amalgama d'elaborazioni geniali su sfondati prospettici e concezioni centrali di pianta, assunse la sua veste concreta che oggi ancora vediamo: l'Incoronata.

La decisione di Hiusto Testa, vicario generale ducale e dei nobili lodigiani di affidare a lui l'incarico del progetto, dovette pervenirgli ancora mentre si stava rifinendo la Sagrestia (1488) e cioè quattro anni dopo della ordinazione fatta al De–Fondutis per le terracotte.

Il tema della nuova opera dovette risultare chiaro al Battagio allorchè, ponendo mente all'area che gli si presentava si trovò innanzi ad una superficie pressochè quadrata e di esigua ampiezza (circa 400 mq.).

La Sagrestia di Bramante, la prospettiva dell'abside di S. Satiro, il desiderio filosofico di espandersi dal gretto mediovalismo delle stradette all'ampio scandire delle prospettive di Piero della Francesca, questo alla base del tempio lodigiano che ha, della Sagristia di S. Satiro l'impianto geometrico, dell'abside di S. Satiro il gioco delle fughe propettiche delle cappelle, dell'ampiezza antropocentrica estrovertita in ogni lato verso la natura "loica„ le proporzioni. A questo Battaggio aggiunge una esaltazione multilatera coll'espansione degli archi di trionfo bilanciati dalle teste sporgenti.

Senonchè quella nota dominante che fa pur sempre del Battagio un architetto lombardo e lo distacca tanto da Donato quanto da Laurana e da Piero, e che già avevamo notato in S. Satiro prima che Bramante vi ponesse mano, e cioè, il rifuggire dal gioco degli sporti nella luce e nelle scanditure evidenti per rifarsi ad effetti determinati dalle penombre, quell'atmosfera che è figlia in modo precipuo del duomo di Milano, e in ultima analisi, di tutto quel mondo psicologico un po' tetro che si rifà a pesanti espressioni volumetriche, non è per questo allontanata ma assai meno chiaramente che in S. Satiro, è presente e vale da piano di fondo, da base tradizionale su cui l'artista poggia per tradurre in un linguaggio famigliare una tematica estranea.

Mentre nella Sacristia di Bramante la luce viene copiosamente immessa dall'alto con un effetto di scansione precisa e continua sulle trabeazioni secanti i fasci luminosi dalla punta della cupola fino a terra, nella chiesa del Battagio a Lodi, che pur di quella Sagristia conserva il generale impianto, la luce è dosata e fatta venire da quel matroneo che Bramante aveva oscurato con un effetto di rafforzo disegnativo completamente inverso.

Quella luce data da mezza altezza e da un piano lontano, crea una festa di raggi dall'imposta del tamburo al matroneo, mentre per contrasto lascia la zona inferiore in una atmosfera subaquea che si accentua con l'approfondirsi delle cappelle. Un rifarsi adunque ancora all'effetto che può generare una concezione animistica della natura, un ricollegarsi ancora ad una catarsi emotiva piuttosto che ad una ammirazione solare, questo differenzia l'artista lombardo da quelli di altre regioni che perseguono invece una tranquillità e una sicurezza di forme che ha oramai contesta in ceppi da tempo la tradizione medioevale.

E non si creda che quell'impianto luminoso sia stato scelto casualmente dal Battagio giacchè si sarebbe potuta ottenere altra intensità con aperture nella cupola, come già in S. Satiro, mentre qui si ha l'impressione che la luce sia stata dosata volutamente al fine di generare quella atmosfera oscura e silenziosa in cui una sapiente veste cromatica avrebbe accentuata la preziosa tensione.



Fig. 4 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata – Una delle imbotti a tronco di cono in cui venne ricavata nel tardo '500 la cantoria

D'altronde, il rifuggire da sporti architettonici, l'appiattire le lesene ai piani ottagoni di parata, il risaltare insomma nella costruzione di un complesso incrocio di piani che rivelano l'intima ripartizione ottagona dallo spicchio della cupola fino a terra, tutto ci convince che era nello stato intenzionale del Battagio affidare alla veste cromatica quell'importanza che Callisto Piazza seppe fornirle. Tali i criteri che dovettero guidare Giovanni di Domenico nella concezione del suo capolavoro dove d'altra parte le tematiche comuni agli altri architetti del rinascimento, quali l'antropocentrismo, la fuga prospettica multilatera, la sapienza decorativa, ecc., non restano su un secondo piano come sarebbe potuto accadere ad un architetto od artista meno preparato di lui, e come di fatto è accaduto all'Amadeo dove esse permangono allo stato intenzionale senza mai raggiungere un loro equilibrio espressivo.

Si deve notare d'altronde che l'Incoronata tratta qui in modo più esteso e prima che altrove il problema della moltiplicazione degli spazi.



Fig. 5 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata – Lesene dell'ordine inferiore affrescate da Callisto Piazza

per questioni finanziarie non gli sarà concesso di terminare. Oggi Santa Maria della Croce si presenta completamente snaturata da posteriori integrazioni.

È nostra opinione che gli vada attribuito anche quel tempietto di San Rocco che la Gengaro assegna all'Amadeo, ma che per affinità evidenti con l'arte del nostro gli si potrebbe con facilità attribuire data anche la vicinanza di Lodi a S. Colombano al Lambro, dove esso si trova. Vero è che le colonnine del matroneo hanno in esso una grazia tutta amadeiana, ma non potrebbero essere riferite al gusto di un integratore? La pianta ci riconduce molto più vicini al Battagio.

Anticipazione che non perde la sua importanza anche se si pensa all'abside di S. Satiro che già ne proponeva il problema, poichè qui è risolta in modo molto più vasto così che si può affermare, senza tema di indulgere ai preconcetti, che l'Incoronata è il primo esempio di struttura architettonica in cui lo spazio sia trattato con quella magica fluidità che doveva essere prerogativa degli architetti barocchi.

Si pongano di fronte al nostro tempio dopo la chiesa del Quirinale del Bernini, la Salute del Longhena, il San Lorenzo di Guarini, la Stupinigi di Juvarra, e non si mancherà di trovare tra queste opere una parentela diretta di cui innegabilmente l'Incoronata sola è il primo anello della catena, giacchè la Sacristia di S. Satiro si presenta ancora in una concezione chiusa di cofano cesellato, mentre nell'Incoronata il problema del multilateralismo degli spazi è già completamente precisato.

Ma sebbene nella concezione il merito di ciò vada all'architetto, nella veste concreta che oggi ci si presenta esso va pure riferito alle pitture che, come vedremo, dovevano dare qui un particolarissimo esempio di fusione col verbo architettonico. Tra le mura dell'Incoronata nasce e muore, sempre operante lungo tutto un secolo, la scuola lodigiana dei pittori Piazza che nell'attento lavoro elaborato di padre in figlio presenta un più unico che raro esempio di dedizione completa e secolare da parte di una famiglia alla creazione del capolavoro d'arte.

La vita successiva di Giovanni Battagio è ancora incerta. Sappiamo che nel 1489 viene a lite con i commissionari del tempio per la decorazione e che a lui sopravviene il Dolcebuono. Da Lodi egli ritorna a Milano, poi a Crema per il progetto di un'altra chiesa a pianta centrale: Santa Maria della Croce, in cui affina ancora i presupposti plastici che gli avevano ispirato il capolavoro ma che

La chiesa di S. Maria Incoronata si presenta per chi venga dalla piazza del Duomo e vada verso Porta Milano, prospiciente ad una strada molto angusta che un tempo aveva nome "Streto dé Lomelini". I lomelini potrebbero essere una deformazione dialettale del nome "Umilini" od "Umiliati", ma potrebbe anche indicare la direzione che prendeva la strada fuor dalle mura verso la Lomellina.

La facciata che oggi è visibile verso strada è costituita da un corpo centrale opera del Dolcebuono su disegno di Battagio, a tre crociere su limpide colonne corinzie, e da due corpi laterali aggiunti nel secolo scorso per creare due entrate minori al Santuario.

Il piano superiore è costituito da una loggia in parte rifatta nel secolo scorso, ma non priva di una certa eleganza. Sopra questa facciata dalle misure modeste si erge il tamburo ottagono ed a lato suo il campanile cinquecentesco del Maggi (*figg.* 1–2), ma sia l'uno che l'altro non possono essere apprezzati nel loro giusto valore spaziale perchè la ristrettezza della strada non permette un felice respiro di prospettive. Il tamburo ottagono su tre ordini di spartiture presenta al piano terreno lesene ed archi a mattone a vista che seguono la traccia interna delle cappelle, al piano del matroneo due finestre per lato terminanti in arco a tutto sesto ed al piano di imposta della cupola due occhi per lato.

A corona del tamburo sorge un parapetto a colonnine di marmo, opera dell'Ottocento ed una lanterna al culmine del tetto di piombo, essa pure rifatta.

La visione del tamburo esterno è possibile dal cortile della vicina scuola della chiesa stessa, o dai balconi delle facciate interne delle facciate di Via Gabba. Costretto tra le fatiscenti costruzioni, invoca un respiro che è augurabile gli conferiscano le prossime soluzioni urbanistiche.

L'interno della chiesa si presenta a pianta centrale igorosamente ottagona per quanto riguarda la struttura quattrocentesca, mentre sull'asse della porta principale, la cappella dell'altar maggiore palesa uno sfondato absidale che è opera del Settecento. La pianta originaria è simile a quella della Sagrestia di S. Satiro, ma di assai maggiori proporzioni. Come in essa la costruzione è composta di un ordine gigante di lesene a pianta angolare che nasce da terra, ripartisce il piano del matroneo e muore all'imposta della cupola che si mostra in otto spicchi regolari congiunti a raggera.



Fig. 6 – Lodi, Chiesa dell'Incoronata – Particolare delle lesene del Piazza

Al piano terreno sugli otto lati si aprono le cappelle che si approfondiscono con un effetto di falsa prospettiva fornito dai cassettonati sulle imbotti a tronco di cono, in modo simile a quello tenuto da Bramante nell'abside di S. Satiro. Altari, cancellate, teleri aggiunti nel Cinquecento e nel Seicento riducono un poco l'effetto ma non ne sminuiscono la suggestione (*figg.* 3, 4).

La cappella dell'altar maggiore, di fronte all'ingresso principale è stata sfondata nel Settecento per la costruzione dell'abside.

L'ordine gigante delle lesene era stato in prima veste decorato con disegni di candelabre azzurro ed oro, forse secondo un disegno del Dolcebuono, quale ne rimane esempio a lato dell'altar maggiore e come ancora oggi si vede nel quadro della 'Presentazione al tempio' del Bergognone che ritrae proprio l'interno dell'Incoronata di allora.

Sulle trabeazioni apparivano scritte e motivi geometrici, così come tutta la decorazione si ripeteva nello stesso modo sul matroneo ove oggi appare imitata in modo piuttosto freddo.

Nel Cinquecento fu sovrapposta a questa veste quella dei Piazza, la cui genealogia pittorica è così composta: Albertino e Martino, padre e zio di Callisto, padre egli a sua volta di Scipione e Cesare.

Ai due ultimi andava attribuita una pesante decorazione a stucco della volta e della cupola che, andata distrutta nell'Ottocento, fu sostituita da stucchi di gusto neoclassico e da alcuni dipinti ideati dal Pestagalli e realizzati da Leone Bussi ed Enrico Scuri, pittori bergamaschi.

Il pavimento non è l'originario che appare nel dipinto del Bergognone, è però opera del 1540, come appare dai documenti delle provvisioni.

Sui fianchi delle cappelle originariamente affrescate dal Chiesa, mediocre pittore del primo Quattrocento che conserva sino alla vecchiaia quel mondo espressivo che si rifà sempre ai primi influssi classici sull'eredità medioevale, furono incastrati nel Cinquecento i teleri del Bergognone e di Callisto Piazza. A sostegno degli archi delle cappelle un minore ordine di lesene anch'esse decorate oggi a putti ed un tempo a motivi geometrici; in alto, a fianco degli archi sporgono, con effetto di controbilanciamento all'approfondirsi delle cappelle, sedici teste raffiguranti gli apostoli e i profeti, opera del plasticatore lodigiano Battaglia, cresciuto alla scuola del De Fondutis.

Se si eccettua l'opera del Borgognone, ogni artista che lavorò in questo tempio è di origine lodigiana. Questo basta a spiegare come ogni forma in esso risponda così bene alla tradizione locale che sposa in questo tempio il gusto del mondo medioevale con quello vivificatore del rinascimento.

A proposito dei Piazza pittori va riconosciuto ad essi il merito di aver inteso quale dovesse essere la veste cromatica del monumento al fine di renderlo, per quanto possibile, vicino alla concezione precorritrice e viva del Battagio. Allorchè questi si allontanò da Lodi (1488) succedono alla direzione dei lavori il Dolcebuono e il Cavallo e nella invenzione delle decorazioni sulle cappelle un locale maestro pittore legato ancora alle prime esperienze del rinascimento. È facile intendere quale avrà potuto essere il disappunto dell'architetto, allorchè in seguito, ripassando per la città, avrà rivista la propria creazione così infelicemente realizzata.

Sebbene oramai, data l'impossibilità di rintracciare il disegno originario, non si sia che nel campo delle ipotesi, la presenza delle imbotti a tronco di cono e delle prospettive illusorie dei loro cassettoni, ci induce a pensare che nelle otto cappelle l'architetto volesse ripetere l'effetto di sfondato prospettico che già in San Satiro Bramante aveva realizzato con l'abside finto.

Probabilmente quell'effetto doveva essere affidato, come in San Satiro, ad otto finti anditi che moltiplicavano gli spazi.

Ci rafforza in questa conclusione la notazione della dosatura luminosa al di sopra di quegli archi, chè nella atmosfera semibuia generata al piano terreno, la suggestione creata dalla "macchina" prospettica doveva risultare più facile.

Suggestione che doveva essere moltiplicata, nell'intenzione dell'architetto, dallo sporgere delle teste degli apostoli dagli occhi ai fianchi dell'arco.

Queste infatti sono condotte alla linea del collo secondo le direttrici ai vertici del tronco di cono, con effetto

di proiezione nello spazio; la decorazione del Chiesa sminuì invece quell'intenzione e riducendo le cappelle a semplici supporti di affreschi aperti a trittico, ne appiattì la profondità.

Allorchè Callisto Piazza cominciò a lavorare alla decorazione della chiesa con un certo impegno, era reduce da un lungo soggiorno veneziano, dove per quasi un decennio aveva seguito l'insegnamento di Tiziano.

Ai suoi occhi assuefatti alle mirabili fusioni carpaccesche tra dipinto e ambiente architettonico (si veda la scuola di S. Giorgio agli Schiavoni, o la ricostruzione del Fiocco di quella di S. Orsola) quella provinciale e semplicistica veste del Chiesa, solo corretta in parte dai teleri Bergognoneschi, dovette apparire insufficiente ed inadatta all'atmosfera del tempio.

Durante gli anni che precedono la sua partenza per la Spagna, egli curò di svolgere nelle cappelle la sostituzione degli affreschi con dei teleri rappresentanti storie bibliche immerse in una quieta e meditata atmosfera giorgionesca.

Sebbene quella sostituzione non basti a risuscitare gli sfondati prospettici battaggeschi nella loro interezza, pure, in virtù dell'atmosfera semibuia, dell'effetto omogeneo delle tele oliate e dei rapporti cromatici accordati sul sapiente pennello tizianesco, esso riconduce la somma ambientale delle cappelle a quella nota fonda ed un poco misteriosa che doveva, nelle intenzioni del Battagio, costituire l'elemento base alla generazione dell'atmosfera al piano terreno dell'edificio.

Ma l'apporto più geniale alla veste cromatica ed infine, all'atmosfera dell'Incoronata, fu dato da Callisto Piazza più tardi, dopo il suo presunto viaggio in Spagna, e cioè dopo il 1540.

Questo viaggio è contraddetto da alcuni studiosi del Piazza, ma è comunque certo che tra le opere dei teleri e quelle delle lesene che appunto dopo il '40 possono essere state cominciate, v'è una notevole differenza stilistica poichè, mentre le prime sono ancora evidentemente legate all'influenza veneta, le seconde si rifanno in modo palese alla disegnativa barocca, che già in quegli anni cominciava a trionfare a Roma ed in Ispagna.

Al suo ritorno a Lodi, Callisto dovette vedere in via di ultimazione per mano dei figli, quella sostituzione di teleri agli affreschi delle cappelle, ed il risorgere per vie inaspettate della tematica battagesca, dovette suggerirgli l'ultima e più geniale modifica alla veste quattrocentesca: la decorazione delle lesene (*figg.* 5, 6). Le decorazioni oro e blù delle candelabre al sommo dei cassettoni prospetticamente illusionali, una volta realizzata — anche se in modo approssimativo — l'atmosfera approfondente delle cappelle, dovette apparirgli insufficiente a dare al piano avanzato delle lesene quel risalto cromatico che esse richiedevano. Apparsagli dunque chiara la novazione da apportare, procedette all'opera validamente aiutato dai figli. Noi vediamo oggi concretato, sulle lesene dell'Incoronata, il più felice connubio estetico tra intenzione architettonica e veste cromatica.

Queste candelabre fantasticamente interpretate secondo una linea già barocca, ma per altro verso ancor legata alla freschezza del primo rinascimento pongono sul piano avanzato una successione di putti, nature morte, frutti, fiori maschere ed oggetti sacri, in tal mirabile fusione dalla base verso l'alto ad invadere la sala di tinta luminosa in tripudio sino a lambire il capitello, in modo così vivace e gioioso da porre quel piano avanzato in contrasto con quello successivo, delle cappelle, così che quello che la mediocre soluzione del Dolcebuono aveva distrutto nella concezione battagesca, rinasce qui per via non più volumetrica o decorativa, ma per pura via cromatica, in un raro, preziosissimo esempio.

Questo ci sembra il maggior pregio del monumento, poichè se molte sono le opere del Rinascimento italiano in cui la pittura e l'architettura sono condotte con superno equilibrio, in nessuna, a nostra conoscenza, fu impiegata una gamma cromatica per moltiplicare un effetto di spazio.

Felice intuizione plastica di un pittore e solida inventiva di un architetto in accordo hanno creata questa magìa luminosa, poichè di magìa è veramente il caso di parlare, e non troverà esagerata l'espressione chi, nel mattino, abbia sostato nell'interno del monumento laudense ed abbia osservato il gioco dei raggi di sole sulle lesene dipinte.

Quella vaporosa gamma di tinte sugli affreschi delle diedre superficiali delle lesene, resa più allettante dall'audacia delle nature esposte, sia umane che vegetali o a soggetto, spinge i volumi avanzati dei pilastri verso il centro della pianta, mentre il taglio degli archi delle cappelle al raggio solare ne sminuisce la crudezza e dolcemente ne effonde la dosatura luminosa riflessa sui dipinti ad olio delle cappelle, in uno smorzare d'echi raffinatamente giorgioneschi.

ANTONIO TERZAGHI

1) Le pubblicazioni dedicate al Santuario dell'Incoronata hanno in genere un carattere d'elementare illustrazione, per essere state redatte a scopi turistici, se si fa eccezione del libro di D. SANT'AMBROGIO, edito sull'argomento nel 1892 a Milano da Calzolari e Ferrario: *Il tempio dell'Incoronata in Lodi*. Una critica aggiornata del monumento non ci consta esista al presente nella letteratura d'arte come non ha visto ancora la luce uno studio organico sulla persona dell'architetto: Giovanni Battagio.

Richiami obbiettivi all'uno e all'altro argomento potranno essere trovati nelle opere del MALAGUZZI VALERI (*L'arte alla corte di Luodovico il Moro*) o di M. L. GENGARO (*Umanesimo e Rinascimento*). Piante e sezioni della chiesa sono nel vol. di H. STRACK, *Central und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berlino 1882.

Notizie biografiche sul Battagio ci fornisce il THIEME–BECKER, mentre le notizie inedite e i documenti che vengono pubblicati in questo studio sono state trascritti dal manoscritto del Cernuscolo esistente presso la sagrestia della chiesa stessa, e da quello delle Provvisioni presso l'archivio dell'Eca in Lodi. Per la storia della città ci siamo riferiti al volume dell'AGNELLI *Lodi e il suo territorio*, edito da Wilmant in Lodi nel 1917.

Per chi volesse avere una visione completa dei documenti riguardanti i Piazza e l'avanzamento della costruzione rimandiamo ad altro nostro articolo che verrà pubblicato nell'*Arch. Stor. Città di Lodi*, in uno dei prossimi numeri.

DISEGNI INEDITI DI G. L. BERNINI E DI L. VANVITELLI

L'ARCHITETTO romano Andrea Busiri Vici — appartenente ad una famiglia che, senza soluzioni di continuità, conta ormai ben nove generazioni di architetti — custodisce nella sua raccolta d'arte non pochi disegni del Seicento e del Settecento. Gli uni e gli altri sono stati legati ai suoi antenati dal trisavolo, Andrea Vici, nobile e significativa figura d'architetto formatasi specialmente alla scuola del Vanvitelli e che ha lasciato notevoli monumenti nelle Marche. [1] Il Vici, che fu anche principe dell'Accademia di San Luca e collaborò col Canova alla restituzione delle opere d'arte dello Stato Pontificio trafugate dai Francesi, ebbe grande familiarità col suo maestro, Luigi Vanvitelli, che gli donò un esemplare della sua bella pubblicazione su Caserta e alcuni suoi disegni. Inoltre allo stesso Vici pervennero disegni del Bernini dei quali fa menzione nel suo testamento. [2]

In quest'ultimo, redatto l'8 maggio 1817, il Vici premetteva che " essendo quanto certa la morte altrettanto incerta l'ora di essa, è dovere perciò di ognuno di pensare a mente quieta e sana alla propria disposizione testamentaria „. E quindi, fra l'altro, disponeva: " Si trasmetterà poi al Sig. Canova il disegno grande in cornice rappresentante Pallade che scaccia i vizi delle belle arti protette da Roma, come eziandio i due disegni del Bernino rappresentanti il deposito della Contessa Matilde e Luigi XIV a cavallo, colla preghiera di accettarli in riconoscenza del suo merito e della bontà che mi ha sempre dimostrata „. Il 10 settembre dello stesso anno il Vici moriva.

L'unica sua figlia a lui sopravvissuta, Barbara, nata nel 1796 e sposata nel 1815 con Giulio Cesare Busiri, curando l'attuazione delle volontà paterne, non fu scrupolosa esecutrice testamentaria chè, evidentemente, non trasmise al Canova il disegno berniniano rappresentante la tomba della Contessa Matilde, il quale fu trattenuto dalla famiglia, che ancora lo conserva. Invece, l'altro disegno berniniano raffigurante il Re Sole a cavallo fu forse consegnato al Canova giacchè esso non figura più nella raccolta Busiri Vici. [3] Probabilmente, Barbara Vici avrà dato una propria interpretazione alle volontà paterne trasmettendo al Canova soltanto il disegno della statua equestre, cioè opera esclusivamente di scultura. E noi non possiamo che compiacerci della sua scarsa ortodossia quale esecutrice testamentaria, altrimenti non avremmo conosciuto questo disegno del Bernini, così come non conosciamo l'altro destinato e forse dato al Canova.

Il passo del testamento riportato innanzi autentica in modo indubbio il disegno di cui diremo. E, autenticando quest'ultimo, fuga altresì ogni dubbio sulla paternità di un altro disegno, pur esso della raccolta Busiri Vici, raffigurante il monumento sepolcrale di Alessandro VII Chigi e che si può quindi sicuramente ascrivere al Bernini.

Ambedue i disegni sono a inchiostro su carta filigranata trasparente, spalmata d'olio di lino che le ha conferito il tipico colore Terra di Siena. Essi rivelano un tratto discontinuo ma deciso ed eseguito a mano libera; quello raffigurante la tomba di Alessandro VII, databile al 1671, pur redatto almeno trentasette anni dopo l'altro per il deposito della Contessa Matilde e quindi a un'età più che doppia, non denuncia stanchezza nel Bernini ormai settantatreenne. Il loro stato di conservazione è soddisfacente pur essendo la carta molto sottile e delicata. Sorprende il constatare come dopo tanti anni il Bernini adoperasse il medesimo tipo di carta.

Per onorare la memoria di colei ch'era stata saldo appoggio di Gregorio VII in uno dei momenti più difficili del pontificato e che alla Chiesa aveva donato i suoi possessi, Urbano VIII — il quale, da cardinale, aveva composto un'ode in onore della Contessa Matilde — ne fece trasferire la salma dal convento di San Benedetto di Polirone, presso Mantova, dapprima in Castel Sant'Angelo e quindi (10 marzo 1634) nella Basilica Vaticana, predisponendovi un degno monumento che fu però compiuto nel 1637 pur recando incisa la data 1635. [4] Egli continuava così la consuetudine di dare sepoltura in San Pietro a personaggi di particolare rilievo.

L'idea d'innalzare un monumento alla Contessa Matilde sorse forse nella mente di Urbano VIII durante il sedicesimo centenario della Passione. Verosimilmente il Bernini redasse il disegno di cui qui ci occupiamo intorno al 1633, trattandosi della prima idea per quel monumento.

Il disegno berniniano, delle dimensioni di centimetri 26 × 40,5, si differenzia dall'opera eseguita per una maggiore ricchezza decorativa e per una spiccata superiorità dell'insieme (*fig.* 1). La decorazione plastica vi ha grande sviluppo e il disegno rivela la paternità di un architetto ch'era anche sommo scultore. Il monumento che osserviamo nella Basilica Vaticana è un'edizione semplificata e ridotta del bozzetto che qui esaminiamo e colpisce proprio per la sua semplicità, accentuata dalla mancanza di marmi policromi o di opere bronzee, quali invece si osservano negli anteriori monumenti di Sisto IV, Innocenzo VIII e Paolo III. Collocato fra due colonne addossate a un pilastro della navata destra, il monumento, interamente realizzato in marmo bianco, appare come un bassorilievo



Fig. 1 – Roma, Raccolta Andrea Busiri Vici – G. L. Bernini: Primitivo progetto per il monumento sepolcrale della Contessa Matilde in San Pietro in Vaticano

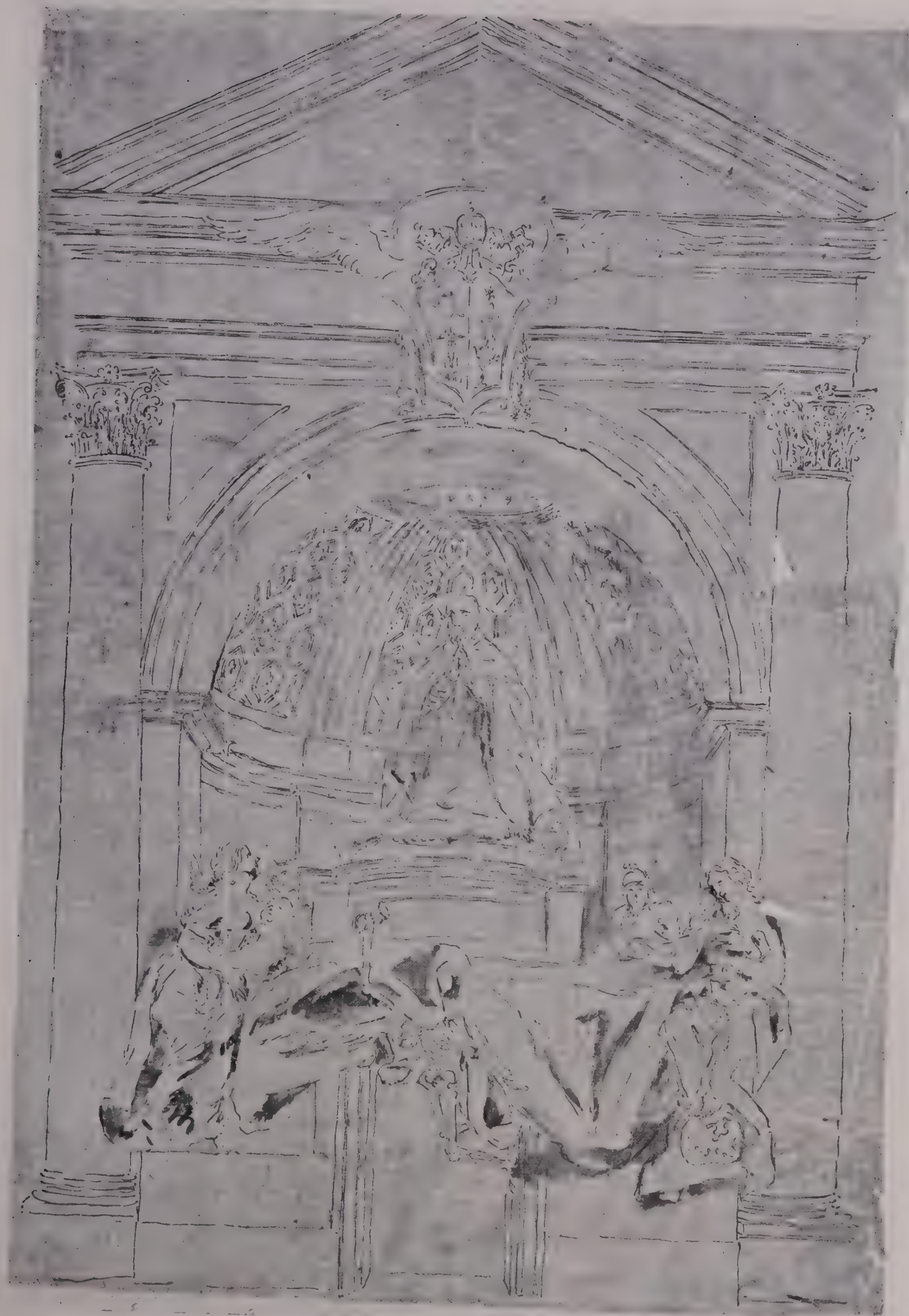


Fig. 2 – Roma, Raccolta Andrea Busiri Vici – G. L. Bernini: Progetto per il monumento sepolcrale di Alessandro VII in San Pietro in Vaticano



Fig. 3 – Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe
G. L. Bernini: Schizzo del primitivo progetto per il monumento sepolcrale di Alessandro VII in Santa Maria Maggiore

e non assurge alla grandiosità tipica degli altri monumenti sepolcrali petriani, pur non essendo ad essi inferiore per originalità ed armonia.

La statua di Matilde, solenne nel bozzetto e nell'opera, ha maggiore grandiosità nel primo; ed i panneggi hanno nel disegno maggiore bellezza. Differenze si osservano nella forma della corona che sormonta il capo della Contessa e negli attributi giacchè nel bozzetto Matilde reca nella destra il sole barberiniano, allusivo anche alla verità che servì schierandosi al fianco di Gregorio VII contro gli errori dell'imperatore tedesco; nell'opera, stringe nella destra lo scettro e porta con la sinistra la tiara e le chiavi. Inoltre, nel disegno poggia il piede destro su di una corona (quella di Enrico IV) e indossa il manto, di cui regge un lembo con la sinistra; e il manto, piegandosi, si distacca parzialmente dal corpo ponendone in evidenza le forme. Nell'opera il manto si confonde e si fonde con l'abito.

Queste differenze della figura centrale furono anzitutto determinate dal suo collocamento nella nicchia. Infatti nel bozzetto essa è anteposta alla nicchia e insiste sul piedistallo che sormonta il sarcofago. Spinta sul fondo dell'arcosolio la statua, fu soppressa la selva di bandiere presente nel bozzetto le quali davano significato al gesto di calpestare la corona imperiale. [5] La plastica perdette volumi e possanza mentre il piedistallo perdette dinamismo e profondità, riducendosi quasi a una targa. E i due genietti che avrebbero dovuto fiancheggiarlo reggendo ciascuno uno scudo gli vennero anteposti, appoggiandosi al cartello con l'epigrafe. Il sarcofago, che sarebbe stato fiancheggiato da mensole con pendagli, assunse invece forma trapezoidale; il suo gambo fu sostituito da due mensole; e la figura di Gregorio VII, da un lato in cui era nel bozzetto, passò al centro, arricchendosi di figure la scena di Canossa.

Lievi differenze si rilevano nell'arcosolio prospettico che ha linee diritte nel disegno e linee curve nel vero, ove non figura la fascia piana di contorno alla nicchia, presente nel bozzetto. Inoltre, mentre in questo l'arcosolio ha pannelli lisci, nel vero essi sono riccamente ornati con numerosi motivi.

Molti particolari decorativi, anche se in forme diverse, passarono dal bozzetto nell'opera. Il sarcofago, nel vero, divenne più organico e s'impreziosì specialmente nell'acanto che ne orna la cornice ove si schiera una teoria di api barberiniane. [6]

La statua della Contessa Matilde, nel bozzetto, aveva maggiore altezza e quindi anche l'arcosolio aveva più slancio assumendo ben diversa importanza i suoi

elementi architettonici. E la forma del piedistallo accentuava l'unità e la verticalità della composizione. [7]

L'opera eseguita è sormontata da due puttini, di cui uno regge la corona e l'altro lo stemma della Contessa. Poichè nel bozzetto il disegno è incompleto nella parte superiore, non può dirsi se quegli elementi fossero presenti anche nella prima idea. Essi torneranno in onore nella decorazione dei pilastri delle navate al tempo d'Innocenzo X, ad opera dello stesso Bernini.

Il secondo dei due disegni berniniani qui in esame ha il formato di cm. 23 × 34 e può datarsi, come si è detto, al 1671 (*fig.* 2). Esso costituisce un'edizione precedente a quello conservato nel Fondo Chigi e che fu già pubblicato dal Fraschetti. [8] Le due edizioni differiscono solo per i maggiori effetti ad acquerello del disegno chigiano, essendo l'uno e l'altro disegnati a penna e a mano libera; ma ambedue corrispondono pienamente all'opera eseguita. [9]

Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma è conservato un primitivo disegno del Bernini per il monumento sepolcrale di Alessandro VII (*fig.* 3) che si voleva innalzare in Santa Maria Maggiore, addossato a parete. [10] È un foglio di carta pesante del formato di cm. 33 × 36, ritagliato ma in buono stato di conservazione; e reca su di una faccia il disegno d'una ' Natività di Gesù ' con un bel gruppo di pastori e nell'altra lo schizzo d'un angelo, simile a quelli che fiancheggiano il ciborio bronzeo in S. Pietro, e un vigoroso schizzo a penna, lineare, molto frettoloso e spiritoso, per il monumento di Alessandro VII, che appare costituito da due basamenti trilateri: l'inferiore è più ampio e regge quattro statue che circondano un sarcofago coperto da coltre la quale è sollevata dalla Giustizia, presso cui è la Carità, mentre sull'altro lato sono la Verità e la Prudenza. Il piedistallo superiore regge un medaglione con l'immagine del Papa sostenuto da un putto e, dietro a questo, altri putti che reggono lo stemma papale.

Tra i più significativi disegni vanvitelliani posseduti da Andrea Busiri Vici è la sezione trasversale della facciata di San Giovanni in Laterano, appartenente a uno dei due progetti redatti dal Vanvitelli per il concorso clementino del 1732, vinto dal Galilei. [11]

Generalmente, di quel progetto si conoscono la pianta e la sezione trasversale e si riteneva smarrito il disegno della facciata. Senonchè Guglielmo Matthiae, in una sua comunicazione fatta nella Reggia di Caserta durante l'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, [12] disse di avere identificato un prospetto disegnato dal Vanvitelli in un disegno appartenente all'archivio di Pietro Bracci già pubblicato dalla Gradara; [13] ed infatti piena è la rispondenza di questo con gli altri del medesimo progetto. La sezione trasversale della facciata generalmente conosciuta è un disegno a penna ed acquerello che è quasi la copia di quello posseduto dal Busiri Vici. Si può senz'altro dire che il disegno fin qui inedito è il progetto autografo del Vanvitelli da cui si ricavò la copia — quasi pienamente conforme all'originale — per esibirla al concorso clementino.

Il disegno in esame (*fig.* 4) è su carta pesante filigranata delle dimensioni di cm. 45 × 30,5; le dimensioni massime del disegno, redatto forse in scala 1 : 200, sono di cm. 40 × 26,5. Esso è definito in ogni particolare, è tracciato con linee sottilissime ad inchiostro ed ha la finezza di una incisione. Alcuni effetti d'ombre danno risalto ai volumi. Oltre alla bellezza dell'opera, qui si ammira la perfezione del disegno, specialmente nelle opere decorative, quali festoni, bassorilievi, erme e specialmente la figura dell'Eterno Padre delineata in un medaglione sostenuto da angeli sulla porta centrale, [14] che annuncia l'analoga composizione di fronte all'altare maggiore di Santa Maria degli Angeli. E la decorazione del transetto di quest'ultima, diviso dall'ordine architettonico in due campate ai lati dell'arco trionfale, sembra lo sviluppo dell'idea espressa per l'ordine inferiore nel disegno in esame.

In quest'ultimo, come nella sua copia già nota, si osserva la doppia soluzione delle porte minori, essendovene due inquadrate dall'ordine composito e sormontate da lunette e due con timpani centinati sostenuti da erme e sormontati da bassorilievi, pur essi centinati. Le due diverse soluzioni qui date allo stesso tema illustrano la duplice personalità del Vanvitelli, che sapeva essere contemporaneamente classico e moderno; di esse sarebbe stata preferibile la soluzione con le erme ed i bassorilievi figurati che si sarebbero compiutamente armonizzati con tutta la composizione vanvitelliana, decisamente moderna, e avrebbero riecheggiato nel portico i motivi borrominiani dell'interno della chiesa.

Quel concorso fu vinto dal Galilei perchè nel suo progetto proiettò sulla facciata l'architettura interna del San Giovanni, ripetendo l'ordine colossale e gli archi su pilastri già realizzati dal Borromini nel noto rifacimento. E conseguì così un grado di monumentalità che non si raggiunge attraverso la sovrapposizione degli ordini, adottata allora dal Vanvitelli in uno dei suoi due progetti e dagli altri concorrenti, monumentalità ch'era indispensabile dovendo la facciata della chiesa affermarsi anche sull' imponente mole dell'attiguo palazzo lateranense. L'adozione dell'ordine colossale fu indubbiamente determinante nel successo del Galilei, il quale vinse non solo un concorso ma realizzò un'autentica opera d'arte.

Luigi Vanvitelli jr., nella Vita dell'avo, scrisse: " Due disegni fece Vanvitelli per quella facciata, uno di un solo ordine, l'altro di due ,,; [15] e chiarisce — dimostrando di conoscere bene quei disegni — che, nel prospetto con due ordini, in basso era il corinzio

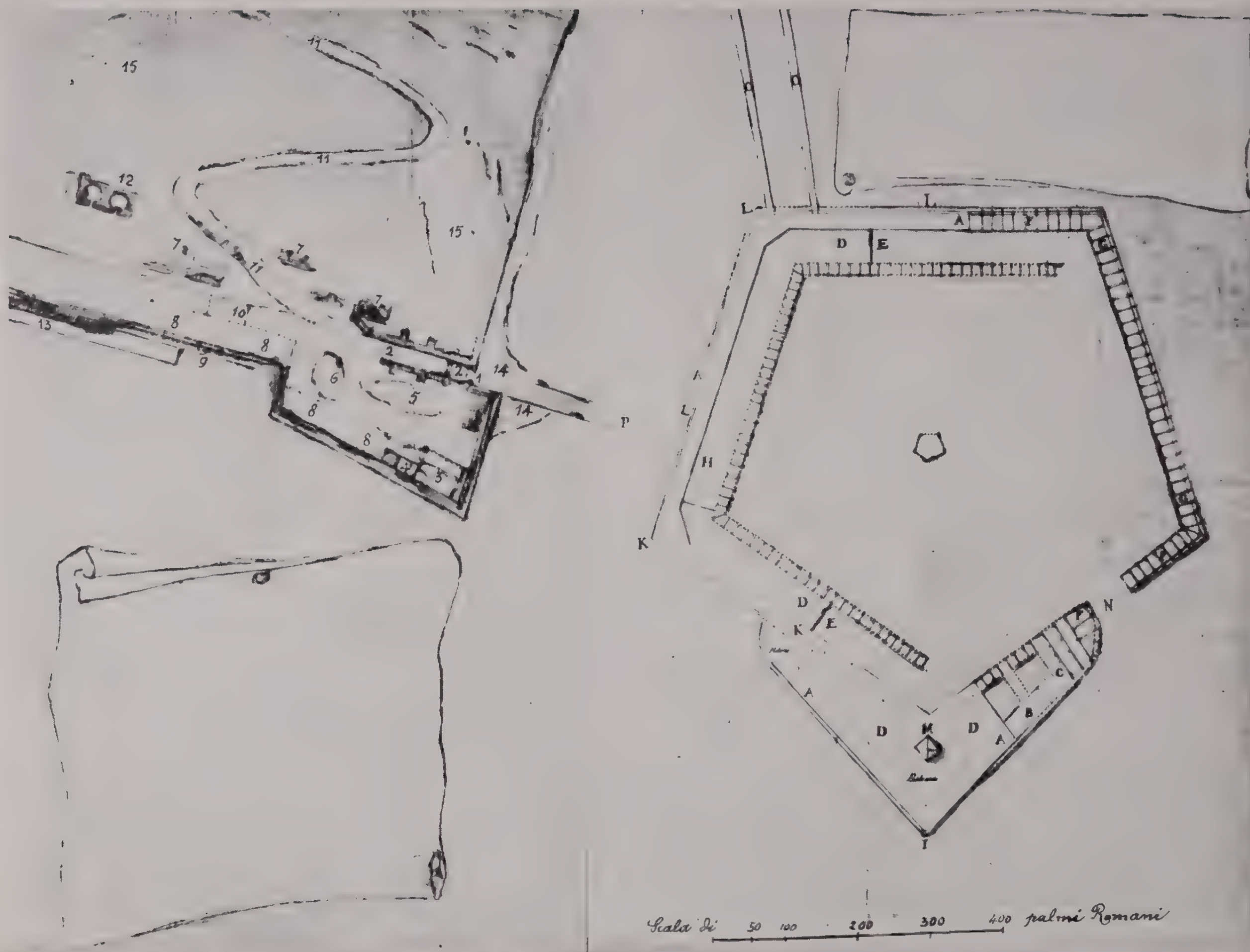


Fig. 5 – Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe – Luigi Vanvitelli: Pianta del costruendo Lazzaretto di Ancona

e al piano superiore il composito. Infatti il disegno pubblicato dalla Gradara e identificato dal Matthiae conferma quella descrizione, cui si può ormai aggiungere che nel disegno vanvitelliano si osserva al centro, anteposto a un colonnato, un pronao esastilo (e sei colonne si contano corrispondentemente anche in pianta) sul cui frontone si adagiano, come sul portone del Quirinale, due figure simili a quelle allegoriche del monumento sepolcrale di Paolo III; in corrispondenza del frontone, al piano superiore insiste un timpano a segmento su quattro colonne; e binati di colonne scandiscono la facciata, la quale è coronata da un attico a balaustre divise da piedistalli su cui insistono due candeliere ai lati della croce centrale e quindi statue di santi. Dell'altro progetto a un solo ordine (cioè l'ordine colossale) non conosciamo nè la pianta nè il prospetto; ma l'indicazione del biografo è sufficiente per potere asserire che, fatta naturalmente esclusione dei particolari, la soluzione del Vanvitelli, cioè di una facciata d'uniforme altezza come il S. Lorenzo e il S. Pietro di Michelangelo, era molto prossima a quella del Galilei e quindi si comprendono le perplessità di chi doveva allora decidere.

Come nel progetto vanvitelliano ad ordini sovrapposti l'idea di un pronao anteposto a un colonnato è derivata dal modello michelangiolesco per la facciata del San Pietro, così nel progetto ad ordine unico gli elementi portanti, alti quanto la facciata, furono indubbiamente anche derivati (e lo stesso fece il Galilei) dalla basilica vaticana. [16)]

I progetti del Vanvitelli, anche se non gli assicurarono il primato cui tendeva, ne illustrarono chiaramente la sua personalità di architetto, costituendone la prima importante affermazione. E Clemente XII, il quale oltre alle qualità attestate da quei progetti doveva conoscerne altre ancora del Vanvitelli, gli affidò subito dopo un'opera di natura ben diversa dal completamento di una chiesa: la costruzione del Lazzaretto di Ancona, cioè di un'opera che richiedeva non comune perizia nel campo delle costruzioni marittime, dovendo ergersi sulle acque del mare, in modo da costituire un isolotto artificiale. Agli occhi e alla mente del Papa il

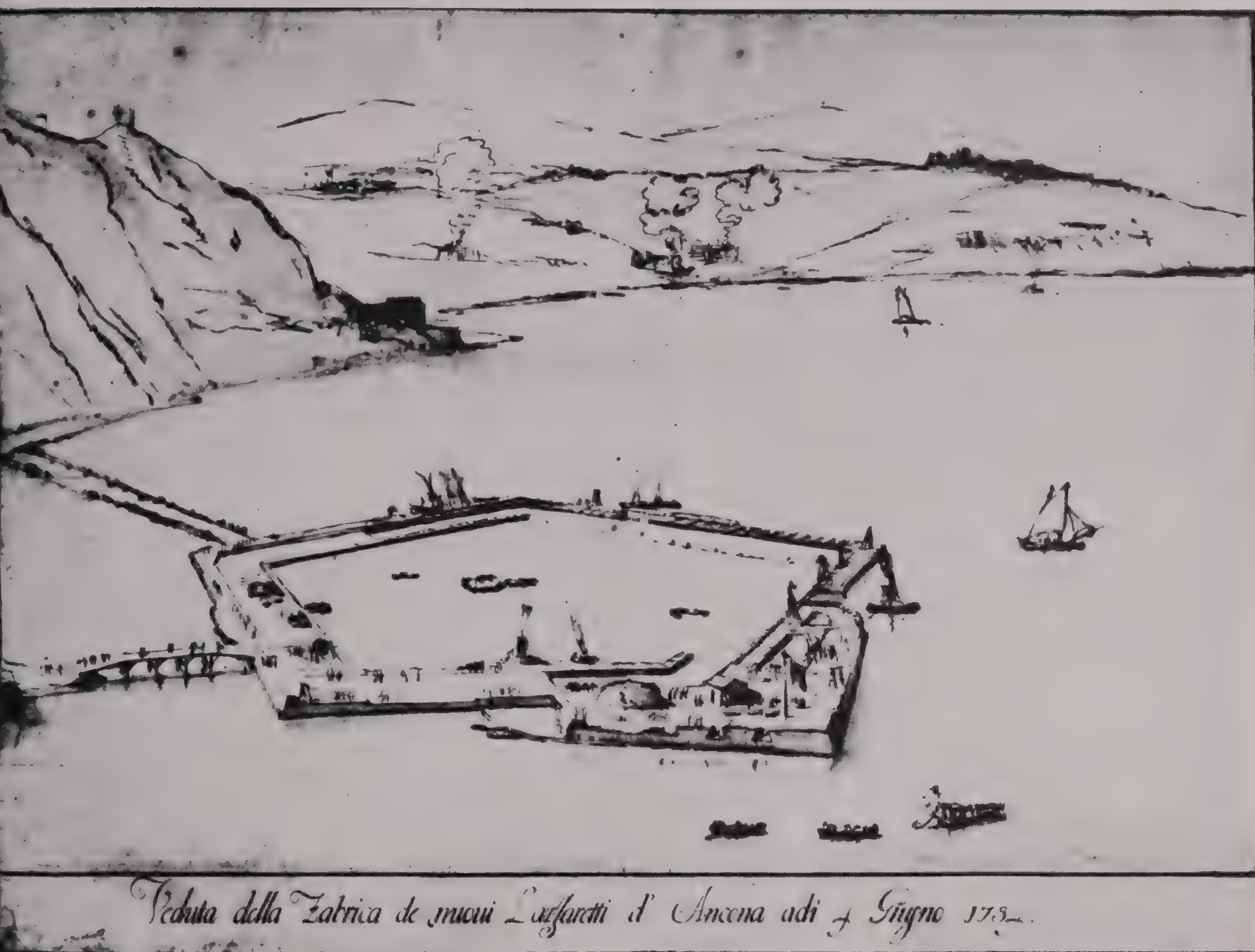


Fig. 6 – Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe – Luigi Vanvitelli: Veduta del costruendo Lazzaretto di Ancona

Vanvitelli dovette apparire artista geniale e tecnico sapiente, come già il Brunelleschi, i Sangallo, il Peruzzi e Michelangelo. [17]

Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma sono conservati due disegni che illustrano lo stato dei lavori del Lazzaretto d'Ancona al 4 giugno 1734. [18] Di essi, il maggiore, costituito da due fogli incollati (*fig.* 5), ha il formato di cm. 65 × 49 e dà la pianta delle opere marittime già eseguite per la costruzione del Lazzaretto nonchè del molo e della collina che lo domina. È un disegno a inchiostro con qualche effetto d'acquerello; lo specchio d'acqua ha il suo naturale colore azzurrino. Vi è indicata la scala grafica in palmi romani, suddivisa in quattro segmenti di 100 palmi romani ciascuno. La lunghezza della scala (400 palmi complessivamente) è pari al raggio del cerchio circoscritto al pentagono regolare di pianta del Lazzaretto. L'altro disegno (*fig.* 6), del formato di cm. 37 × 50, dà una veduta dall'alto di quest'ultimo ed ha i pregi di un acquerello artistico. Vi sono indicate le opere già eseguite e quelle allora affioranti dal mare, le barche adibite al rifornimento dei materiali da costruzione, i ponti che uniscono l'edificio pentagonale alla terraferma e gli operai prepostivi. Il vicino monte si riflette nelle acque del mare mentre non lontano fumano le fornaci. Le non lievi difficoltà della rappresentazione prospettica delle singole parti sono state magistralmente superate dal Vanvitelli, che qui conferma la sua alta classe di forte disegnatore.

La tecnica di questi due disegni non può lasciare dubbi sulla paternità di essi; e le didascalie, che riferiremo, confermano col loro contenuto essenzialmente tecnico la paternità stessa. Evidentemente il Vanvitelli, trovandosi ad Ancona il 4 giugno 1734, ritrasse nei due disegni in esame il cantiere del Lazzaretto per illustrare quindi al Papa lo stato di quei lavori.

Le didascalie apposte alla planimetria [19] non sono molto chiaramente leggibili essendosi annerito il fondo della carta. Esse rivelano la nota calligrafia del Vanvitelli nitida ed elegante; e sono raggruppate in due cartelli, uno relativo al Lazzaretto e l'altro alla terraferma. Le prime illustrano le varie parti dell'opera, le seconde

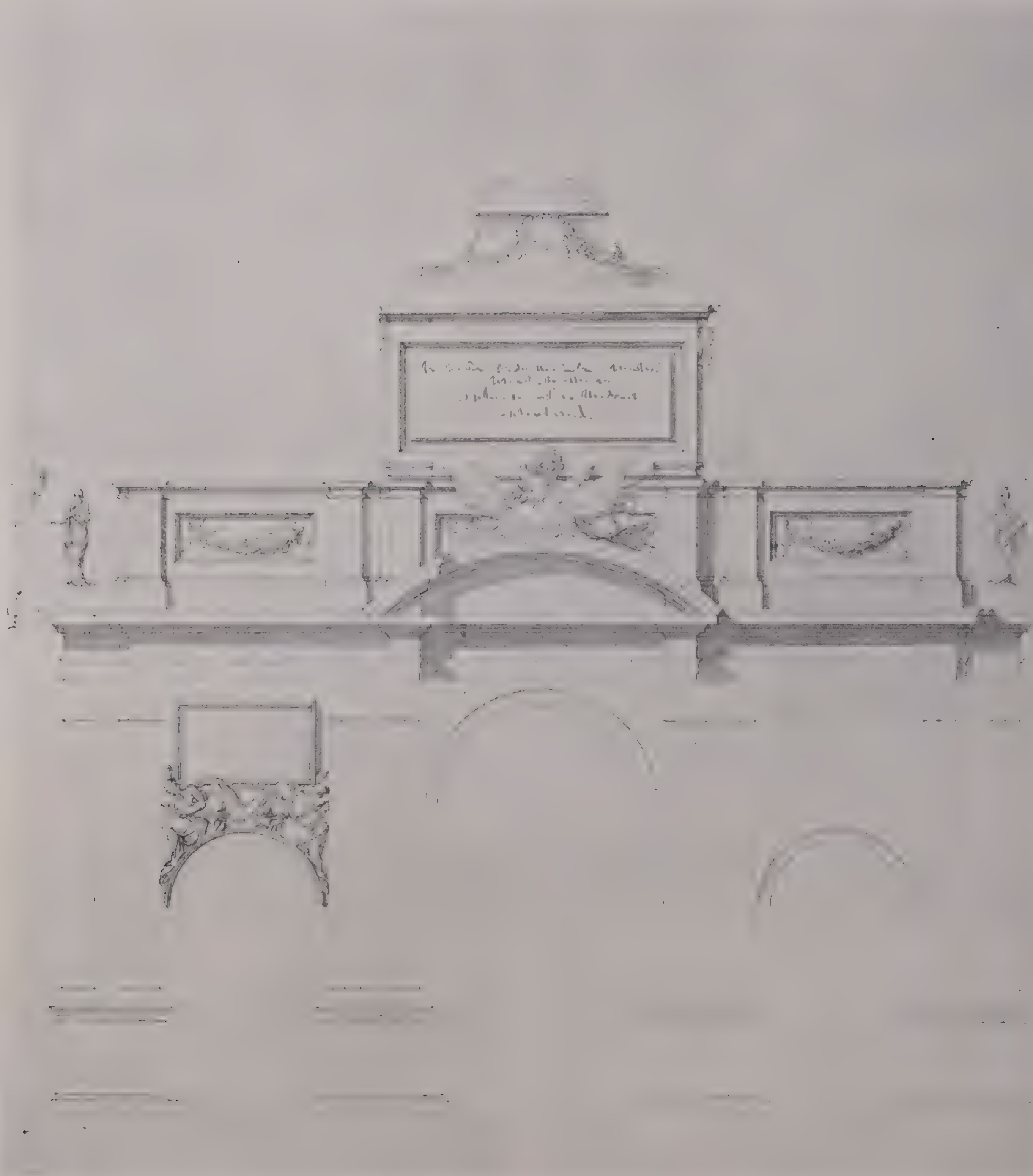


Fig. 7 – Roma, Raccolta Andrea Busiri Vici – L. Vanvitelli: Primitivo progetto per il piano superiore del palazzo Doria d'Angri in Napoli

descrivono il cantiere, la cui efficienza è indispensabile nella esecuzione di lavori di tanta mole; le une e le altre attestano, nel Vanvitelli allora trentaquattrenne, chiara visione delle opere e delle relative esigenze.

Nel cartello in alto a destra si legge: " Positura della Fabrica de' Lazzaretti a dì 4 Giugno 1734 „ e quindi: " A – muro fondato et inalzato sopra l'acqua, e rivestito di Pietre lungo palmi 1403; B – muro fondato fin al pelo dell'acqua lungo palmi 64; C – sito in ordine per fondare nella prossima Settimana; D – mare riempito, e superato di palmi 6 per formare l'isola in longhezza di palmi 915; E – sito dove si proseguisce la riempitura; F – palate compite per fondare in longhezza di palmi 340; G – palate che si lavorano al presente non compite, ma già incatenate in longhezza di palmi 370; H – sito intavolato sopra acqua per scaricare la pozzolana e fare Calcine; I – Baloardo, dove il muro rivestito di pietra resta inalzato sopra il pelo del mare palmi 17 ¹/₂ in longhezza di palmi 470; K – muro inalzato sopra il pelo del mare palmi 9 ¹/₂ in longhezza di palmi 1160; L – muro inalzato sopra il pelo del mare palmi 7 in longhezza di palmi 775; M – casottino di tavole nel mezzo del baloardo nuovo a commodo del Architetto nelle ore calde; N – apertura lasciata nella palata per introdursione delle barche che scaricano materiali e arene; O – due ponti lunghi palmi 390 uno per venire, e l'altro per tornare dove passano quelli che trasportano nella fabrica le terre; P – ponte principale che viene dal baloardo di terra ferma alla fabrica nel quale si è profondata una strada con muraglioni per sostenere il precipitoso monte, quale conduce alla nuova portella, e sopra la detta si potrà fare un corpo di Guardia „. E sul cartello in basso a sinistra si legge: " Indice per la terra ferma „ e quindi: " N. 1 – portella nuova; 2 – strada profondata per andare alla portella con muraglioni per sostenere il monte che non precipiti; 3 – casotto di legno per conservare stigli della fabricha e ferramenti per le palate e per pagare gli operai chè si prattica in tre luoghi nello stesso tempo; 4 – casotto per le Guardie nel quale vi è la divisione dove sono ristretti la notte li condannati; 5 – deposito di pozzolana; 6 – deposito di arena; 7 – legnami e tavole per le palate; 8 – fosse per smorzare la calcina; 9 – tre burbore che continuamente tirano acqua da smorzare le calcine; 10 – luogo coperto per il lavoro de Falegnami; 11 – strada nuova fatta per commodo de cavalli che portano le calcine; 12 – due fornaci nuove aperte per la fabrica non essendo sufficienti quelle che vi sono nel Paese; 13 – scalo che discende al mare per facilitare li trasporti de materiali alla fabrica essendovene un altro ancora verso la Città; 14 – deposito di pietra del monte d'Ancona ad uso della fabrica; 15 – monte scosceso „.

Fra le didascalie, quelle contrassegnate dalla lettera M e dal numero 11 contengono un vocabolo (*commodo*) molto usato dal Vanvitelli e che si legge frequentemente in altri suoi manoscritti. [20]

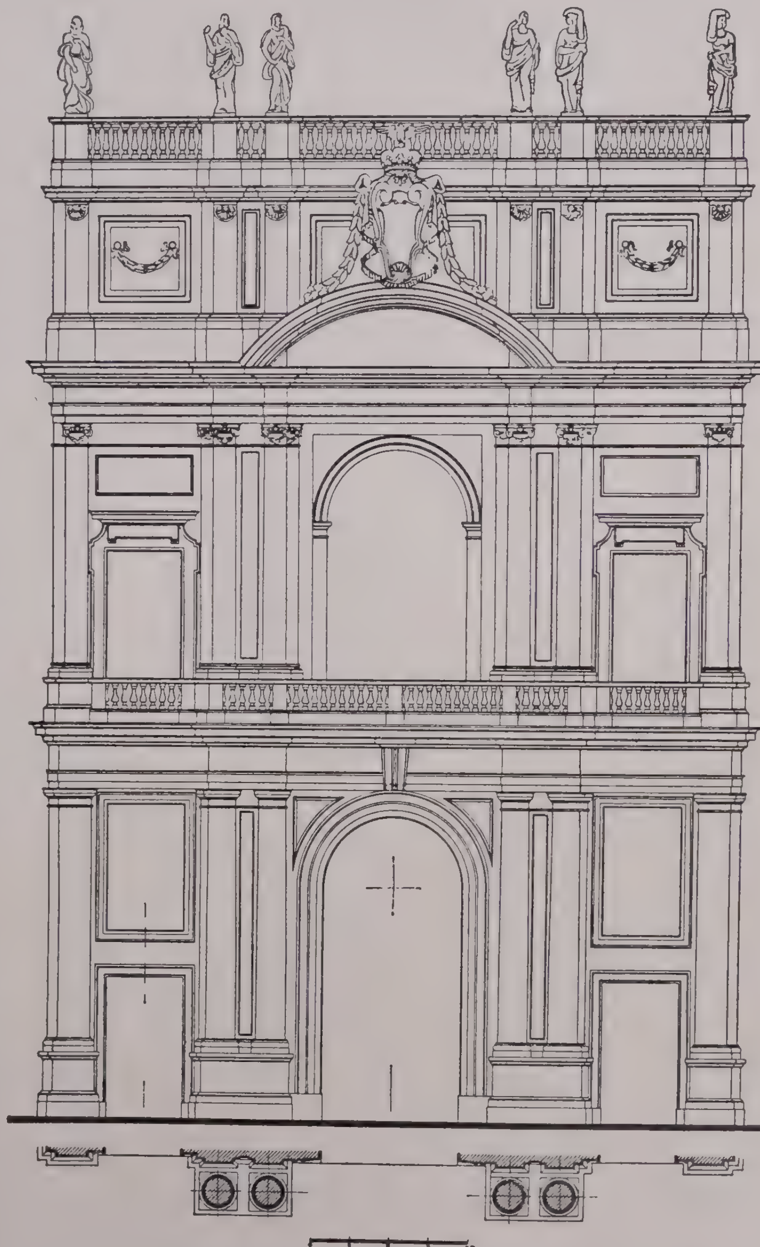


Fig. 8 – L. Vanvitelli: Testata monumentale del palazzo Doria d'Angri in Napoli (da Fichera, *Luigi Vanvitelli*, p. 196)

I due disegni conservati nel Gabinetto Nazionale delle Stampe illustrano efficacemente le fondazioni del Lazzaretto, ormai nascoste e rese impenetrabili dalle opere in vista, e ne fanno conoscere le dimensioni e caratteristiche.

Il Lazzaretto d'Ancona, iniziato nel 1733, fu ultimato nel 1738. Di esso il Vanvitelli dà le seguenti notizie in una nota autografa e autobiografica: " Per il detto Pontefice [*Clemente XII*] feci la gran Fabrica del Lazaretto e Porto di Ancona, la quale fu sospesa alla morte di Esso Pontefice. Indi essendo stato chiamato al Servizio del Re di Napoli Carlo Infante di Spagna, il Braccio del Ponte fu proseguito secondo il mio disegno da Carlo Marchionne ,,. [21]

E a Napoli ci conduce, come già il suo Autore, un altro disegno vanvitelliano della raccolta Busiri Vici, raffigurante la parte superiore della testata del palazzo dei principi Doria d'Angri. Il relativo foglio (*fig.* 7), in carta pesante filigranata da disegno, è del formato di cm. 47 × 29,3; da esso è stato asportato un pezzo di cm. 11 × 18,5, senza però danneggiare le linee della composizione. Il disegno ha le dimensioni massime di cm. 22,7 × 24 ma le verticali si prolungano ancora al disotto delle orizzontali inferiori attestando che qui si tratta di una parte dell'intera facciata. Il disegno è in linee sottili ad inchiostro e denota grande cura dei particolari decorativi, come l'altro per San Giovanni in Laterano. Il timpano profilato che sormonta il gran balcone centrale è identico a quello dell'opera eseguita e sostiene un trofeo di bandiere, corazze e cimieri che ricorda quello del progetto per la facciata verso il parco della reggia di Caserta. La composizione è sormontata da un basamento ornato con conchiglie [22] e festoni sul quale doveva collocarsi un gruppo, così come la facciata principale del palazzo reale casertano doveva essere sormontata dalla statua equestre di Carlo III. [23] Le grandi dimensioni di quel basamento fanno escludere che il disegno in esame possa riferirsi a un arco onorario: immaginando anche la parte basamentale, che consta del pianterreno e di un altro piano, quel basamento risulta proporzionato all'intera mole e non alla sola parte indicata nel disegno. Inoltre il prolungamento delle linee verticali, come si è detto, e il confronto fra il disegno in esame e l'opera eseguita (*fig.* 8) non lasciano dubbi sull'identificazione del soggetto.

Istituendo inoltre un confronto tra questo disegno e quello, già esaminato, per la tomba della Contessa Matilde, appare evidente la derivazione del coronamento di palazzo d'Angri dal piedistallo e dal sarcofago del bozzetto berniniano. E così, invece del bassorilievo si ha una targa con epigrafe; i festoni di alloro, anzichè ricadenti in avanti, si adagiano su di una conchiglia; la selva di bandiere è collocata sul timpano. Insoddisfatto dell'imitazione, che non avrebbe dato alla facciata del palazzo un coronamento organico ed adeguato, il Vanvitelli seppe trovare una soluzione più aderente al tema e trasse dal San Pietro di Michelangelo l'idea di un alto attico sormontato da balaustre e statue. L'opera si compose così in mirabile armonia mentre una conchiglia nello stemma dei Doria ricordava la prima soluzione e il cammino percorso.

Sorgendo fra due strade convergenti, il palazzo d'Angri ha la sua facciata principale che prospetta su di un largo e s'innalza come quinta preziosa di quest'ultimo ed ha caratteri diversi dalle altre facciate pur saldandosi organicamente ad esse. Nell'architettura civile essa costituisce una frase nuova, oltre che per il partimento delle sue varie zone, per la presenza del balcone centrale (ispirato dalla loggia e dal portone principale del palazzo del Quirinale, ove un timpano profilato è sostenuto da colonne ioniche e inquadra il vano arcuato d'ingresso) in una facciata di non grande ampiezza e per la personale interpretazione dell'ordine superiore espresso da paraste ornate con conchiglie. Qui, come in altre sue composizioni, i ricordi delle opere romane affluiscono copiosi, ma qui, come altrove, sono organicamente integrati e armonicamente fusi realizzando quell'unità che è distintiva d'ogni opera d'arte.

In merito a quest'opera il Pane scrisse: " Il palazzo del principe d'Angri fu costruito intorno al '55, da Carlo Vanvitelli, su disegni del padre ,,. [24] Ma essendo nato Carlo nel 1739, [25] l'inizio di quella costruzione va posticipato; e poichè nella nota autografa e autobiografica di Luigi Vanvitelli, cui si è già accennato, databile intorno al 1764, quel palazzo non è menzionato, e il nipote dell'Architetto dice che suo nonno lo costruì al ritorno dal viaggio in Lombardia e Piemonte, esso sorse non prima del 1769. [26]

Avendo dimostrato che il Vanvitelli conosceva il disegno berniniano per la tomba della Contessa Matilde, sembra verosimile che i disegni del Bernini di cui ci siamo qui occupati e che fanno parte della raccolta Busiri Vici abbiano appartenuto a lui e ch'egli li abbia donati, con altri di sua mano, ad Andrea Vici.

ARMANDO SCHIAVO

[1] Andrea Vici nacque a Palazzo d'Arcevia, presso Fossombrone, il 9 novembre 1743 ed era figlio d'architetto. Diciassettenne, si trasferì a Roma ove attese al disegno della figura con Stefano Pozzi; ma si dedicò ben presto anche allo studio dei monumenti classici e quindi all'architettura con la guida di Carlo Murena, che dirigeva lo studio di Luigi Vanvitelli, trasferitosi ormai a Napoli. Nel 1769, tornando il Vanvitelli da Milano ove aveva lasciato il Piermarini che l'aveva accompagnato in quel viaggio, seguì il Maestro e lavorò con lui a Caserta e a Napoli, ove attese in particolare alla chiesa dell'Annunziata. Morto il Vanvitelli nel 1773, tornò a Roma ove svolse attività di architetto, essendo anche specialista in questioni tecnico-legali e costruzioni idrauliche. Si occupò della lite per la mola di Pantano e nel 1791 tagliò il canale per le Marmore, che prese il suo nome. Architetto della Rev.da Fabbrica di San Pietro in Vaticano, prese parte al concorso per la Sagrestia Vaticana, vinto dal Marchionni. Ebbe cinque figli di cui gli sopravvisse solo una femmina, Barbara, sposata in prime

nozze a Giulio Cesare Busiri (si ebbero così i Busiri Vici) e in seconde all'architetto Clemente Folchi, originandosi i Folchi Vici. Fu sepolto in Santa Maria in Vallicella in una tomba prossima a quella che contiene la salma di Gaspare Van Wittel, padre di Luigi il quale fu invece sepolto nella chiesa di San Francesco di Paola in Caserta, allora parrocchia della costruenda reggia.

2) Un'antica copia del testamento del Vici è conservata da Andrea Busiri Vici che qui vivamente ringrazio per avermi consentito di leggerla e di utilizzarla, così come mi ha cortesemente mostrati i disegni della sua pregevole raccolta consentendomi di pubblicare quelli prescelti.

3) In quella raccolta figuravano anche alcuni disegni relativi al progetto di piazza San Pietro pubblicati da S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Hoepli, Milano 1900, pp. 307 ss.

4) PASTOR, *Storia dei Papi*, XIII, pp. 906, 950, 951.

5) Quel gesto fu imitato dal Bracci nella 'Purità' in Santa Maria sopra Minerva; ved. A. SCHIAVO, *La donna nella scultura italiana dal XII al XVIII secolo*, La Libreria dello Stato, Roma 1950, fig. 351. I due leoni nella Scala Regia del palazzo reale di Caserta azzannano due corone, indubbiamente ispirate da quella che calpesta la Contessa Matilde.

6) Come dimostreremo più oltre, il Vanvitelli utilizzò alcuni elementi di quel bozzetto berniniano in una sua prima idea pel palazzo Doria d'Angri in Napoli.

7) Il monumento, su bozzetti del Bernini, fu realizzato principalmente dal fratello Luigi, ch'ebbe a collaboratori Andrea Bolgi, Stefano Speranza e Matteo Buonarelli. Al Bernini appartiene solo la testa della figura principale, che è tuttavia d'ispirazione classica. Il valore non eccessivo delle sculture è stato determinante nella estimazione dell'intero monumento.

8) FRASCHETTI, *op. cit.*, p. 387.

9) Clemente IX, che aveva incaricato il Bernini di ampliare e decorare la parte absidale di Santa Maria Maggiore, si proponeva di far sorgere in quella nuova zona la propria sepoltura e quella di Alessandro VII Chigi, suo predecessore. Per la morte del Papa quel programma non fu attuato e il monumento sepolcrale del Chigi sorse quindi in San Pietro. Si conoscono però i disegni berniniani per la tomba di Alessandro VII in Santa Maria Maggiore, pubblicati da Brauer e Wittkower (*Die Zeichnungen des G. L. Bernini*, Berlino 1931, tavv. 129 a, 130), che contemplano un monumento a parete ove la figura orante del Papa è anteposta a un sarcofago simile a quello della tomba di Urbano VIII ed è sostenuta, con quattro figure minori, da un piedistallo simile a quello del monumento Pimentel in Santa Maria sopra Minerva. Si conosce altresì il primitivo disegno berniniano per la sepoltura petriana di Alessandro VII, anche pubblicato dai predetti (tav. 183), che contempla un monumento in nicchia, come poi venne eseguito, ma con la nicchia frazionata da una strombatura simile a quella del deposito per la Contessa Matilde, e riccamente decorata; la coltre non è sostenuta da uno scheletro ma dalla Giustizia (a sinistra) presso cui si erge, intera, la Carità, mentre sull'altro lato, dal fondo della nicchia, la Prudenza, appoggiandosi la testa sulla mano destra, par che conversi con la Verità, la quale appare provocantemente nuda, pur compresa fra le pieghe della coltre; il disegno è acquerellato con molta cura ed imita finanche le venature dei marmi. Ad esso segue, evidentemente, il disegno berniniano della raccolta Busiri Vici ove appare lo scheletro con la clessidra e si esprime quindi l'idea effettivamente realizzata.

10) Gab. Naz. delle Stampe, inv. N. 9617 (acquisto del 1905), scatola III.

11) Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma è conservato un progetto (prospetto e pianta) per la facciata di San Giovanni in Laterano, redatto da G. A. Bianchi nel 1716 e che mi fu gentilmente mostrato dalla dott. Lidia Bianchi, Direttrice del Gabinetto stesso (per quel progetto del Bianchi ved.: E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Soc. Ed. d'Arte, Milano, Roma p. 63). Da una didascalia del Bianchi a quel suo disegno si apprende che il Borromini aveva fatto più vasti progetti pel S. Giovanni, che ai suoi tempi erano ancora conservati dagli eredi del Borromini e da un addetto al principe Pamphilj. L'insoddisfazione del progetto borrominiano commesso da Innocenzo X Pamphilj fece trascorrere più di ottant'anni (1650-1736) fra la trasformazione dell'interno e il completamento dell'esterno del San Giovanni. Per quest'ultimo, al concorso clementino furono presentati, com'è noto, ventidue progetti che nel giugno 1732 vennero esposti nella Galleria del Quirinale. Degli otto commissari (Conca, Devizet, Ghezzi, Maini, Pannini, Ricciolini, Rusconi e Valeri), quattro si pronunciarono favorevolmente ad Alessandro Galilei, tre pel Vanvitelli, uno per Ludovico Sassi; la congregazione appositamente costituita pel completamento del San Giovanni si dichiarò per la scelta di uno dei due progetti redatti dal Vanvitelli ma lasciò al Papa l'ultima decisione (PASTOR, *Storia dei Papi*, XV, 1933, p. 792). Antonio Valeri, ormai ottantaquattrenne, in una sua lettera del 3 luglio 1732 diretta al cardinale Neri Corsini così giudicava i progetti del Vanvitelli: "... Mi pare poter dire all'E. V. che q.lli due disegni, che sono contrassegnati X e XI fatti da un solo autore, vi si riconosce la buona idea architettonica, benchè non esenti da qualche poca critica, ecc., poichè malagevol cosa è adattarsi a tutte le opportunità de' luoghi" (U. VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, II ed., Roma 1946, pp. 21-22). Il giudizio espresso dal vecchio artista sui progetti del Vanvitelli, suo coadiutore nella Fabbrica di San Pietro già da sei anni (1726), denota comprensione e stima per l'opera del giovane architetto, anche se questa, per le ragioni ravvisate dallo stesso Valeri, non poteva destare particolare entusiasmo.

12) Quel Congresso fu tenuto a Caserta nell'ottobre 1953. La comunicazione del Matthiae sarà pubblicata nel volume degli atti del Congresso.

13) C. GRADARA, *Pietro Bracci scultore romano*, Alfieri e Lacroix, Milano 1920, tav. XXXVII. Nella stessa tavola è un altro prospetto pel S. Giovanni, che certamente non è del Vanvitelli perchè non corrisponde affatto alla sua nota pianta.

14) Gli angeli che reggono il medaglione furono ispirati da quelli berniniani in San Pietro e la porta centrale fu ispirata dal prospetto michelangiolesco della Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore; per quest'ultimo ved.: A. SCHIAVO, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, La Libreria dello Stato, Roma 1953, fig. 56.

15) L. VANVITELLI, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli 1823, p. 8.

16) Per la pianta del S. Pietro di Michelangelo, ved.: A. SCHIAVO, *Michelangelo architetto*, La Libreria dello Stato, Roma, 1949, fig. 99; per la pianta vanvitelliana, ved.: F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma, 1937, fig. 11.

17) Clemente XII conosceva e apprezzava l'attività del Vanvitelli, il quale già a ventisei anni era coadiutore del Valeri nella Fabbrica di San Pietro e nel 1731, essendo architetto della Camera Apostolica per Frascati e dintorni, aveva costruito l'acquedotto del Vermicino, lungo 1500 passi romani, cioè m. 2.233,50 (essendo il passo di m. 1,489), opera poco conosciuta perché costituita dal semplice condotto e da un fontanile con lapide. Essa è stata infatti illustrata per la prima volta dall'arch. Giuseppe Zander all'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura: i relativi documenti inediti saranno pubblicati, col testo della comunicazione, nel volume degli atti di quel congresso.

Il Vanvitelli dimostrò sempre particolare competenza nel campo delle costruzioni idrauliche e marittime, come attestano, oltre l'acquedotto predetto e quello Carolino, i ponti sul Calore e sul Sele, le opere per le sponde dell'Ofanto e le saline di Barletta, la relazione sull'acquedotto di Genova. Poco noto ma altamente significativo resta il suo successo sull'ingegnere francese Maréchal, autore di un dispendioso quanto inefficace progetto per impedire l'insabbiamento del porto di Anzio (sull'argomento ved.: L. VANVITELLI, *op. cit.*, p. 24; PASTOR, *op. cit.*, XVI, p. I, 1933, pp. 115-6): il suo intervento in quella questione, cui presero parte anche il Marchionni, il Murena e il Boscovich, è databile intorno al 1744, giacchè nel maggio di quell'anno Benedetto XIV, ch'era a Castel Gandolfo, si recò ad Anzio per visitare quei lavori che furono sospesi nel 1752 e non più continuati perchè il canale costruito dal Maréchal "non corrispose alle concepite speranze".

18) Ringrazio vivamente la dott. Lidia Bianchi, del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma, per avermi mostrato molti disegni settecenteschi da lei rinvenuti e per avermi indotto a pubblicarne qui due del Vanvitelli che sono così collocati: vol. 44 H 32, nn. 70434, 70435 (pianta).

19) Pur nel suo carattere tecnico, quella planimetria ha i pregi di un disegno d'arte. Per non ridurne la chiarezza, nella

riproduzione abbiamo cancellato le didascalie, chè non sarebbero state leggibili essendosi annerita la carta presso di esse.

20) In particolare, fra i suoi manoscritti, quello che reca il titolo: " Idea del piano di una Reggia residenza di Monarchi ,, (in FICHERA, *op. cit.*, pp. 181-3).

21) In FICHERA, *op. cit.*, pp. 175–6; ivi, figg. 22, 23. Vedasi inoltre fig. 2 in *Marche* (T. C. I., Milano, 1953) che dà una veduta dall'alto della zona compresa nella planimetria del Vanvitelli. Una nitida riproduzione del Lazzaretto quale fu costruito dal Nostro è in una tavola fuori testo nel citato libro di L. Vanvitelli jr.

22) Michelangelo introdusse conchiglie nella Cappella Medicea e specialmente nei timpani di nicchie e finestre di varie sue opere; sul suo esempio, Giacomo Della Porta, nel portico interno del palazzo dei Conservatori, adottò conchiglie colossali, che furono quindi imitate dal Vanvitelli nei cortili della Reggia di Caserta. La conchiglia è il motivo principale del repertorio decorativo vanvitelliano.

23) A. SCHIAVO, *I progetti di Luigi Vanvitelli per Caserta e la sua reggia*, II ed., Casa dei Crescenzi, Roma 1953, p. 12.

24) R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1937, pp. 255–6.

25) Infatti Luigi Vanvitelli jr. dice che lo zio Carlo " cessò di vivere in Maggio del 1821, in età di 82 anni ,, (p. 67), confermando quindi che nel 1755 Carlo era sedicenne.

Luigi Vanvitelli jr. era figlio di Gaspare, uno dei quattro figli maschi del Nostro. Di essi, il maggiore fu forse proprio Gaspare, ché portava il nome del nonno paterno (Gaspare Van Wittel), visse a Napoli e fu magistrato; Carlo seguì, in parte, le orme paterne; Francesco e Pietro passarono presto al servizio di Carlo III in Spagna e furono l'uno generale e l'altro colonnello (Pietro morì ancor giovane); Francesco Sabatini, genero del Vanvitelli e suo allievo, si trasferì in Spagna ove fu architetto di corte mentre sua moglie, Cecilia Vanvitelli, figlia del Nostro, fu dama di quella regina.

26) La nota autografa e autobiografica del Vanvitelli, posseduta e pubblicata da Camillo Minieri Riccio, poichè dice che allora già si celebrava messa nella cripta dell'Annunziata, le cui fondazioni ebbero inizio nel 1761, è databile intorno al 1764, anno in cui, come conferma una lettera del Vanvitelli a Carlo III (in FICHERA, p. 135), fu terminata la caserma al ponte della Maddalena, ricordata dalla stessa nota (ivi, pp. 175–7). Si potrebbe obbiettare che il palazzo d'Angri sia stato involontariamente omesso dalla nota o che rientri, come opina il Fichera (*op. cit.*, p. 140), fra " le altre bagattelle di fabriche ,, ricordate da una lettera del Vanvitelli al Tanucci e che, come dice lo stesso Architetto, " sono incidenze le quali si conducono sotto la direzione, più che mia, delli miei abilissimi figli ,, (ivi, p. 139; inoltre PANE, *op. cit.*, p. 253); ma la sicura notizia data da Luigi Vanvitelli nella Vita del nonno — che questi, recatosi a Milano, " al suo ritorno... edificò il palazzo del Principe d'Angri nella strada di Toledo ,, (p. 41) — fa posticipare di almeno quattordici anni la data fissata dal Pane, essendo ben nota l'epoca di quel viaggio (1769). Quest'ultimo fu compiuto a iniziativa del conte Carlo Firmian, che nel 1752 era andato a Napoli come Ministro d'Austria e aveva perciò ben conosciuto il Vanvitelli. Il Nostro si era recato a Milano " per risolvere e far eseguire le considerevoli riparazioni di quella Reggia Arciducale, onde renderla una comoda e decorosa abitazione pel Real Arciduca Ferdinando ,, (pp. 39–40); lo accompagnavano il figlio Carlo e l'allievo Giuseppe Piermarini, che quindi rimase a Milano come architetto della corte arciducale e fu sostituito nello studio napoletano del Vanvitelli da Andrea Vici, come si è detto.

L'ARCHITETTURA DELLA VALSESIA SUPERIORE DURANTE L'ETÀ BAROCCA - III

L'*architettura del tardo Settecento.* – Nell'articolo precedente abbiamo esaminato un gruppo di costruzioni omogeneo, ben circoscritto nel tempo e nello spazio, in cui gli elementi della tradizione e gli apporti del barocco torinese convergono in un clima stilistico semplice e compatto.

Dobbiamo ora ampliare il quadro, e considerare in che modo il suddetto episodio ha influenzato la storia architettonica in tutta l'area della Valsesia superiore.

Fino alla metà del Settecento il movimento partito da Campertogno si presenta come una vera e propria isola stilistica, chiusa nei confini che abbiamo stabilito, e il resto della Valsesia continua a ripetere in vari toni il solito repertorio classicista.

Esempio tipico di questo atteggiamento conformista è la chiesa di Morca, costruita nel 1734, e ritoccata nel 1750 in occasione della costituzione della parrocchia. Si tratta di un'imitazione, in piccolo, della collegiata di S. Gaudenzio a Varallo, eseguita con cura e talvolta con eleganza, specialmente nella parte terminale, sacrestia e abside a pianta semiellittica (*fig.* 1).

Ritroviamo qui il caratteristico attacco tra la curva absidale e il presbiterio che abbiamo già notato a Scopa: il diametro dell'abside è assai maggiore della larghezza del presbiterio, cosicchè gli angoli, visti dalla navata, restano celati e producono una marcata interruzione prospettica. A Scopa l'abside è un'aggiunta più tarda, e l'interruzione prospettica marca la reale interruzione architettonica; qui a Morca lo stesso effetto è deliberatamente cercato in una costruzione progettata tutta assieme.

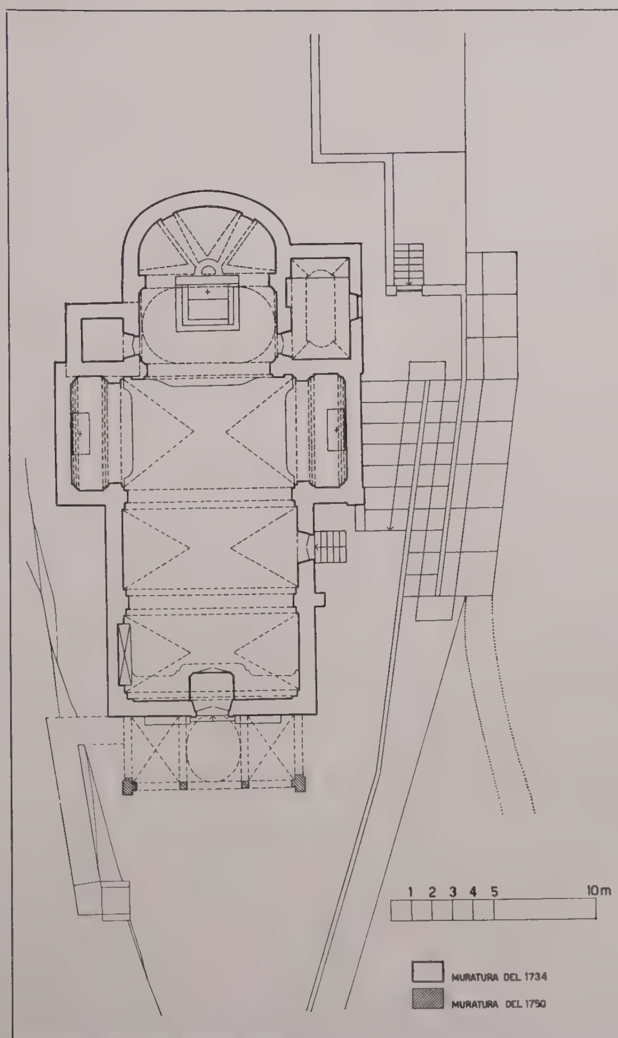


Fig. 1 – Pianta della chiesa parrocchiale di Morca

Si tratta, ad ogni modo, di una ricerca interna a un linguaggio già codificato rigidamente. In questa chiesa si manifesta in sostanza lo stesso atteggiamento purista che abbiamo notato nella fase neogotica (a S. Carlo di Campertogno) e classicista (nelle chiese immediatamente precedenti alla chiesa parrocchiale di Campertogno); il discorso stilistico tende a ripiegarsi su se stesso, a chiudersi in una meticolosa analisi dei propri elementi.

A partire dalla metà del secolo la situazione si sblocca, a poco a poco, e in tutta l'area valsesiana si diffondono gli elementi del linguaggio barocco; questa diffusione dipende, probabilmente, da una duplice causa: da un lato, la generalizzazione dell'esperienza compiuta nell'area di Campertogno, dall'altro l'eco dell'attività architettonica nella fascia pedemontana, che proprio in quest'epoca si fa più intensa e acquista un tono eccezionalmente raffinato.

I due apporti sono in gran parte omogenei; il linguaggio del gruppo di Campertogno è, come abbiamo visto, il risultato di un'innesto di alcuni elementi del barocco torinese sul repertorio tradizionale; l'architettura della bassa Valsesia, del Biellese e del Canavese è anche essa un vasto fenomeno di adattamento, in cui i risultati dell'architettura aulica torinese della prima metà del secolo sono utilizzati per le necessità più modeste delle comunità e dei committenti provinciali. Il quadro generale di questa attività, e le opere dei maggiori

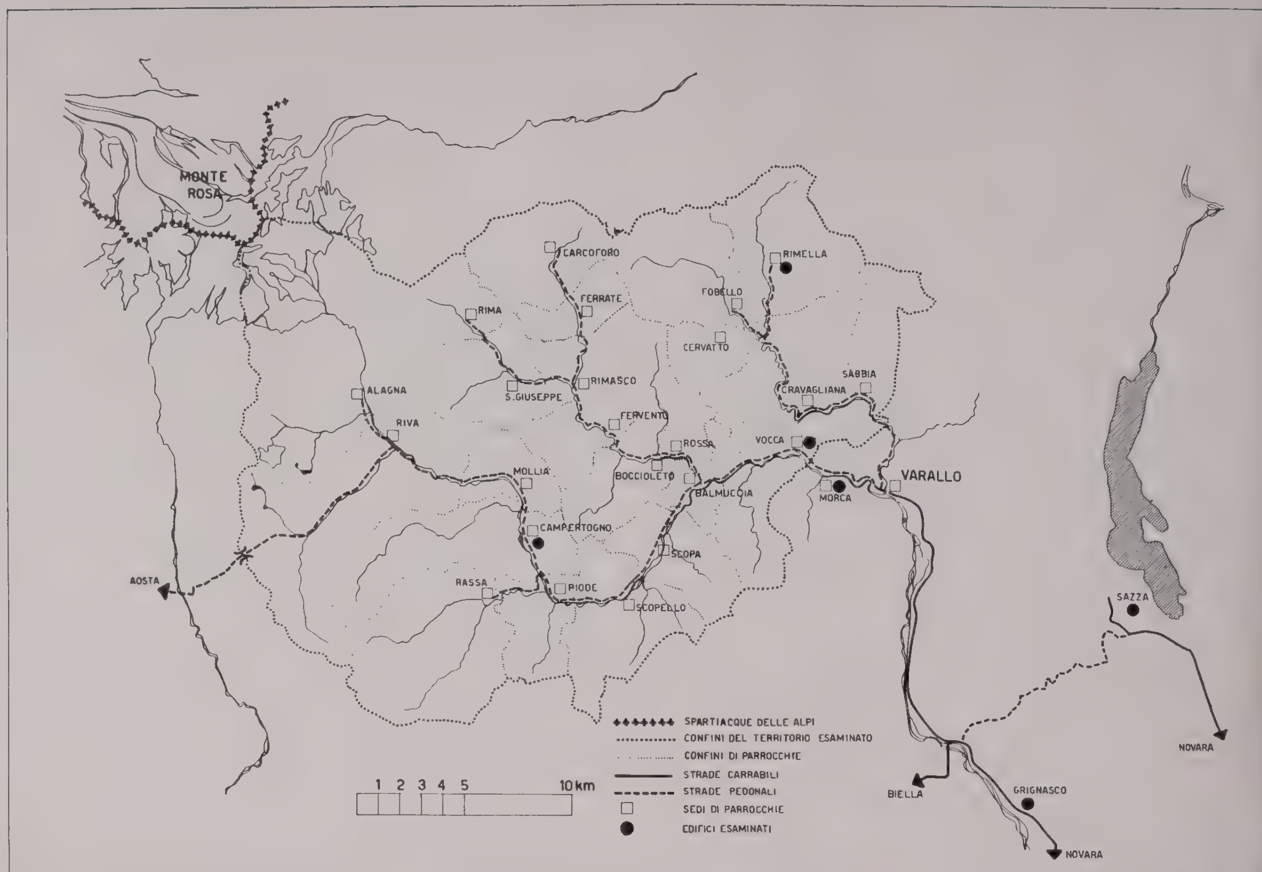


Fig. 2 – La Valsesia alla fine del secolo XVIII

maestri (Bernardo Vittone, Benedetto Alfieri, ecc.); sono note da tempo, specialmente per merito del Brinckmann; [1] proprio alle porte del nostro territorio è situata una delle più belle opere del Vittone, la chiesa parrocchiale di Grignasco, costruita a partire dal 1752 (*fig.* 3). Le opere "minori", che fanno corona all'attività dei maestri torinesi, sono ancora in gran parte inesplorate; tuttavia il viaggiatore che percorre, anche da semplice turista, le cittadine e anche i piccoli paesi tra i margini della pianura e i primi contrafforti delle Alpi incontra ad ogni passo architetture e sistemazioni urbane settecentesche coerenti e raffinate, dovute evidentemente solo ad architetti e maestranze del luogo, che dimostrano l'alto livello artistico di tutto l'ambiente e convalidano, con la loro unanime unità stilistica, le opere degli artisti maggiori.

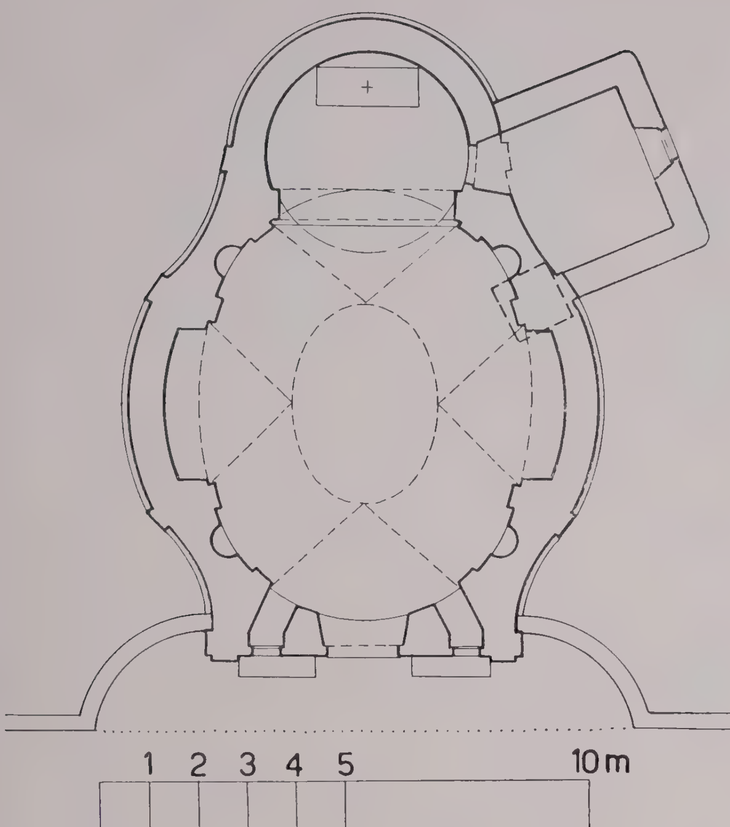
Credo che valga a dimostrare quest'eccellenza di livello un solo esempio: un umilissimo oratorio del 1732 a Sazza, frazione rurale presso il lago d'Orta tra Gozzano e Pella (*Tav.* 1).

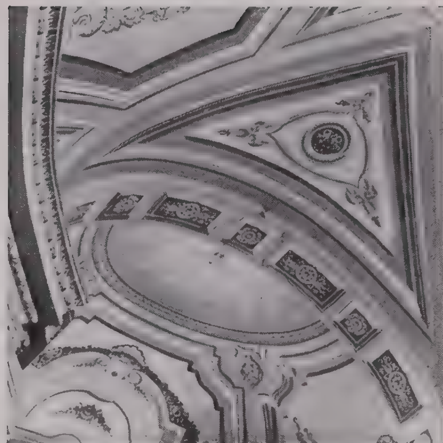
È una costruzione di piccole dimensioni, e l'esecuzione non è neppure troppo corretta; tuttavia l'organismo planimetrico, originato dalla compenetrazione tra un'ellisse e un cerchio, e avvolto all'esterno da una curva continua ondulata, e la cura nel legare il volume compatto all'ambiente coi due raccordi murari di facciata testimoniano un gusto spaziale educato e sicuro.

Le analogie costruttive e stilistiche con le chiese Valsesiane (e specialmente con le architetture di alcuni decenni più tardi, che fra poco esamineremo) sono chiarissime e dimostrano l'unità sostanziale di tutte codeste esperienze.

Torniamo adesso al territorio valsesiano.

Nel corso del secolo XVIII avvengono vaste trasformazioni sociali, che modificano profondamente l'ambiente demografico ed economico. L'emigrazione, che prosegue con ritmo crescente, comincia già all'inizio del secolo a far diminuire la popolazione dei centri rurali; questa diminuzione si traduce, all'inizio, in un aumento di ricchezza, anche perchè gli emigrati, arricchitisi in pianura o in Francia, mantengono stretti rapporti col paese d'origine; però da un certo punto in poi la diminuzione degli abitanti finisce per atrofizzare la struttura economica stessa della valle, e di riflesso contrae, ed infine abolisce anche la vita culturale e artistica.









ORATORIO DI SAZZA (presso Gozzano)

Su una lapide murata in facciata si legge: " Benefatori di Roma di casa Lera di Sazza et in particolare Marco Antonio Ano 1739 ,,.

Si tratta dunque di una chiesa costruita con fondi donati da abitanti del luogo emigrati. L'esecuzione è piuttosto incerta, specialmente nel tracciamento delle curve raccordate del perimetro esterno; i vari tratti concavi e convessi sono ottenuti con archi di cerchio, cosicchè i flessi che li collegano risultano bruschi e discontinui.

La decorazione interna è stata probabilmente ritoccata, ma rispecchia abbastanza bene il clima stilistico originale.

Sopra l'altar maggiore si conserva una pala racchiusa in una splendida cornice dorata (opera probabilmente estranea all'ambiente del lago d'Orta).



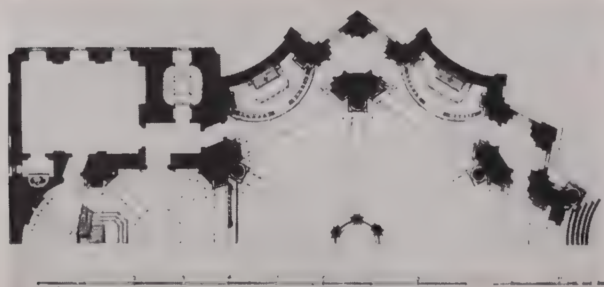


Fig. 3 – La chiesa parrocchiale di Grignasco
(dal trattato di B. Vittone)

Questo fenomeno non avviene però uniformemente; i primi a risentirne sono i centri più popolosi posti perifericamente, in cui la vita associativa e i rapporti di produzione avevano assunto forme più complesse e delicate, e che d'altra parte erano tagliati fuori dagli scambi con la pianura. Nelle comunità più piccole di natura strettamente agricola la struttura sociale ed ecografica si mantiene funzionale per tutto il secolo, e accentua la tendenza a svincolarsi dai centri maggiori e a chiudersi nella propria autonomia; di conseguenza continua per tutto il '700 il frazionamento parrocchiale, con la creazione delle seguenti sedi:

Mollia (1722, da Campertogno);
Cervatto (1736, da Fobello);
Morca (1751, da Varallo);
Rima S. Giuseppe (1756, da Rimasco;
Ferrate (1792, da Rimasco). [2)]

È naturale che questo rallentarsi dei legami economici tra i centri, e la decadenza dei centri maggiori (che avevano funzionato fino allora come mercati di scambi), abbia prodotto nelle parti periferiche del nostro territorio una vera atrofia sociale. Alcune parti della Valsesia cominciano perciò fin dalla metà del secolo ad appartarsi dall'ambiente culturale, ed escono dalla scena della nostra storia architettonica; questo accade, per esempio, di tutto il tratto superiore della Valgrande (da Scopello in su), che nella prima parte del secolo aveva recitato una parte di primo piano con la scuola di Campertogno, ed ora arresta la propria attività al punto che non vi si costruisce più alcun edificio importante dal 1750 in poi; i soli lavori architettonici notevoli dopo questa data sono aggiunte o restauri alle chiese parrocchiali della prima metà del secolo: alcune cappelle (riproduciamo il progetto, non eseguito, di una cappella circolare annessa alla chiesa parrocchiale di Riva, del 1783) (*fig.* 4), [3)] la navata della chiesa di Rassa (1810), il campanile di Mollia (1819) e le cripte delle chiese di Campertogno (dopo il 1840) (*fig.* 5) e Scopello (1848).

Restano più vivi i centri meno periferici, e a minor distanza da Varallo, in cui il processo d'impoverimento demografico ed economico è ritardato dai rapporti con la Valsesia inferiore.

I due monumenti principali del tardo Settecento in Valsesia sono le due chiese parrocchiali di Vocca e di Rimella, pressochè coeve e legate da numerose analogie.

La chiesa parrocchiale di Vocca (*Tav.* 2) fu costruita nel 1769, demolendo interamente un piccolo oratorio seicentesco di cui resta solo il campanile. La tradizione ci ha conservato il nome dell'architetto: un tale Uberti, del luogo.

Se paragoniamo l'edificio alle chiese del gruppo di Campertogno, l'impianto compositivo appare meno vivace ed estroso, ma dotato di maggior chiarezza logica e riflessa. La navata, anzichè una sequenza di campate eterogenee è un ambiente simmetrico nei due sensi, coronato da una cupola ellittica, con i quattro altari alloggiati in lievi incassi laterali e due porte secondarie al vertice delle due esedre; il presbiterio e l'abside ripetono il solito modello che abbiamo conosciuto nella Collegiata di Varallo, a Campertogno, a Morca e così via.

Nella navata i fasci delle paraste si presentano staccati dal muro, ed isolati da profondi intagli; così il sistema tridimensionale costituito dalle paraste e dagli archivolti colorati, che forma l'intelaiatura del volume, campeggia isolato sul fondo chiaro dei muri e delle volte. Questo procedimento, di rompere la tradizionale unità barocca tra muro e ordini e di trattare il congegno degli ordini come una gabbia autonoma è ben conosciuto dagli studiosi dell'architettura settecentesca, e compare tutte le volte che predominano le preoccupazioni di natura razionale (ricordiamo, ad esempio, le ultime architetture del Fuga, o anche le prime manifestazioni del neoclassicismo francese del Soufflot); qui la contrapposizione è risolta sul piano cromatico, secondo il tradizionale gusto valsesiano; ad ogni modo è per lo meno sorprendente trovare un oscuro architetto



VOCCA - CHIESA PARROCCHIALE

Secondo le notizie attinte sul luogo, la chiesa fu progettata (o eseguita?) da un Uberti di Vocca, e l'edificio fu realizzato mediante prestazioni d'opera gratuite di tutta la popolazione.

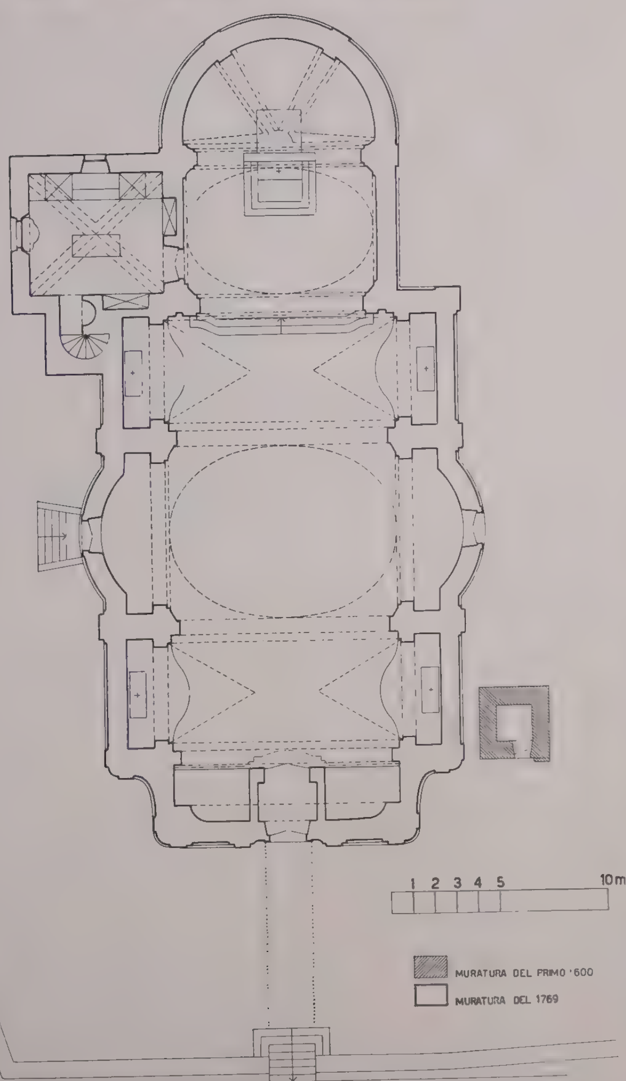
La data dipinta sulla facciata attesta che la costruzione era finita nel 1769.

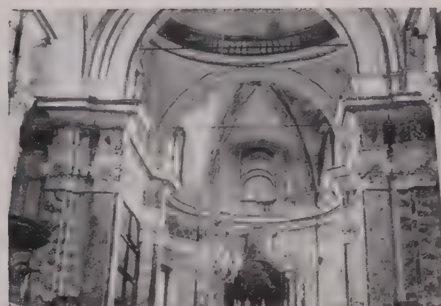
La località fu scelta perchè è press'a poco al centro delle numerose frazioni che compongono la comunità; sulla stessa area esisteva già un oratorio (orientato perpendicolarmente alla chiesa attuale) di cui si conserva l'antico campanile (probabilmente della prima metà del Seicento).

La chiesa dimostra il desiderio di emulare le dimensioni delle parrocchiali di Valgrande, ma con mezzi economici più modesti. Perciò le rifiniture e gli arredi sono piuttosto poveri; i pezzi più vistosi provengono dalla chiesa antica (il pulpito, uno dei confessionali, un armadio della sacrestia) o furono aggiunti dopo (il coro, proveniente da un convento di Varallo soppresso nel 1810).

L'interno conserva tutta la decorazione pittorica originale, ma in cattive condizioni, probabilmente a causa dell'umidità del luogo.

L'esterno è in muratura a vista, compresa la facciata dove sono accennate alcune membrature architettoniche; solo una parte del fianco sinistro è coperta da un intonaco in pessimo stato.







1 2 3 4 5 10 m

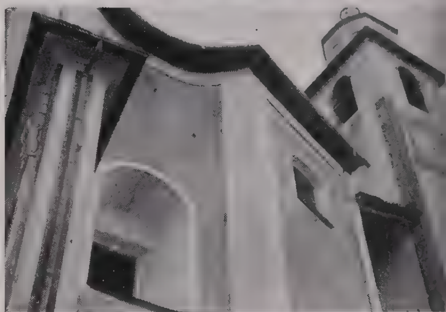
MURATURA SEICENTESCA

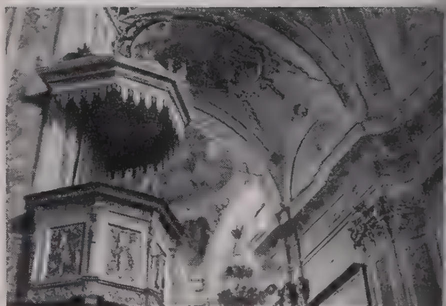
MURATURA DEL 1770

MURATURA DEL 1786 CIRCA

RIMELLA – CHIESA PARROCCHIALE







La chiesa fu costruita nel 1770 (secondo le concordi attestazioni delle fonti) e non mostra traccia di strutture più antiche, salvo forse in una delle cappelle semiottagonali annesse all'oratorio minore; sul fianco verso monte è dipinta all'esterno la data 1587 che può essere interpretata come il ricordo di un edificio sacro precedente.

L'arcata addossata al fianco verso valle reca le due date 1786-1934 ed è naturale pensare che la prima indichi la fine del ciclo costruttivo settecentesco, mentre la seconda attesta un recente restauro dell'esterno.

Le due date 1770 e 1786 sono troppo distanti per pensare a una fase costruttiva unitaria, ed è probabile che l'edificio sia stato fatto in due tempi: prima il corpo della chiesa, coi campanile e gli annessi indispensabili (ripostiglio, sacrestia), poi l'ossario e l'oratorio per la confraternita, che hanno un tono stilistico alquanto diverso.

La decorazione interna è stata certamente ritoccata.

L'esecuzione è precisa e raffinata, sia nelle strutture portanti, sia nelle rifiniture e nelle opere accessorie. Specialmente le opere in marmo sono molto belle, e testimoniano notevoli disponibilità economiche (*fig.* 7).

di Vocca al corrente delle preoccupazioni stilistiche che assillavano in quegli anni le maggiori correnti europee.

Dal punto di vista tecnico la costruzione è eseguita con maestria, ma dimostra chiaramente le diminuite possibilità economiche delle comunità valsesiane; i finimenti e gli arredi interni sono piuttosto poveri, e all'esterno l'edificio non è mai stato intonacato, nè è stata completata la decorazione della facciata, cosicchè la muratura di pietrame in vista dà un'imprevista consistenza cromatica alle curve e ai riquadri decorativi delle pareti.

Nella chiesa parrocchiale di Rimella (*Tav.* 3), costruita nel 1777, la pianta è un'imitazione abbastanza fedele di quella di Campertogno.

Il gusto, naturalmente, è assai mutato; l'organismo della navata ovoidale con le quattro cappelle si svolge in modo più macchinoso, e nello stesso tempo è assoggettato a un più rigido controllo razionale; così, ad esempio, tutti gli episodi spaziali che si aprono sul grande ovale (le quattro cappelle, la campata d'ingresso e quella che conduce al presbiterio) sono concluse da una volta analoga, a costoloni convergenti. L'inviluppo esterno è meno bloccato che a Campertogno, e ha un'andamento mistilineo, anzichè poligonale, con ampi tratti in curva concava.

L'abside consueta semicircolare è sostituita da un vano rettangolare a cupola, in cui i fasci di lesene sono staccati dal muro e risultano isolati come nella navata di Vocca.

La chiesa parrocchiale è completata da un piccolo oratorio per la confraternita, di qualche anno più tardo e costruito in forme semplicissime.

Giudicata nel suo insieme quest'opera appare meno rigida e controllata della chiesa di Vocca (anche per il suo impianto geometrico più complesso e per la non ortogonalità, che ha sempre messo in imbarazzo i costruttori valsesiani) ma assai più ricca di carattere e di fantasia, non tanto nell'interno, dove la decorazione forse ritoccata nell'Ottocento si addensa con toni uniformi e rivela la mano di artisti nella pianura, quanto nello splendido esterno che trae partito dalle complicazioni del perimetro per ottenere i più fantasiosi effetti prospettici. È questo uno dei pochissimi edifici valsesiani in cui i colori siano usati all'esterno per ravvivare le consuete decorazioni a riquadri; qui le fascie sono bianche, i campi color tabacco chiaro, e nel campanile e nell'arco sul lato meridionale intervegono anche il rosso e l'azzurro.

L'esecuzione è abile e raffinata, e i finimenti sono spesso ricchissimi, specialmente le opere in marmo che certo furono commissionate lontano, in pianura o nel canton Ticino.

Le comunità di Vocca e di Rimella hanno una stessa struttura residenziale; non esiste, per nessuna delle

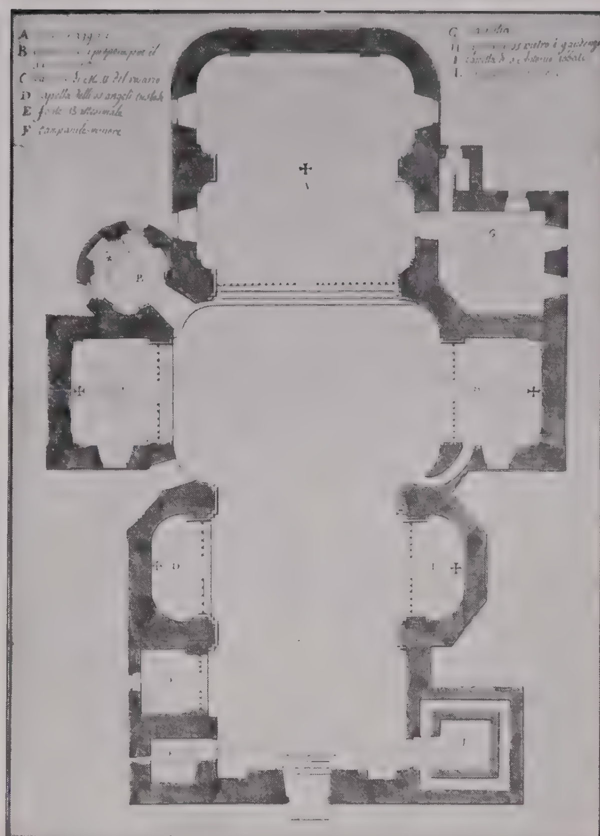


Fig. 4
Pianta della chiesa parrocchiale di Riva Valdobbia, del 1783, con il progetto di una cappella circolare non eseguita

due, un nucleo preponderante sugli altri, ma la popolazione è sparsa in numerose frazioni di uguale ampiezza, e quella che contiene la chiesa parrocchiale non è più grande delle altre; così i due edifici di notevole mole sorgono tra otto o dieci case a contatto diretto con la campagna. Ciò procura al visitatore un'impressione curiosa di sproporzione, e l'impressione è rafforzata confrontando l'ampiezza, il tono economico e artistico di queste architetture con le popolazioni che oggi vi abitano attorno, povere e prive di ogni autonoma energia culturale, ridotte di numero al punto che anche nei giorni di festa non riescono a riempire più di un quarto delle grandi aule.[4)]

Un secolo e mezzo di emigrazione e i rivolgimenti economici ottocenteschi hanno distrutto completamente l'ambiente sociale che ha prodotto questi edifici e solo le architetture restano a testimoniare la passata prosperità. Le costruzioni valsesiane posteriori a Rimella sono scarsissime per numero (l'unica di una certa entità è la chiesa parrocchiale di Rossa, costruita dal 1806 al 1811) e il loro scarso interesse artistico non dipende tanto dalle vicende stilistiche quanto dalla rapida decadenza economica ed organizzativa del tessuto sociale.

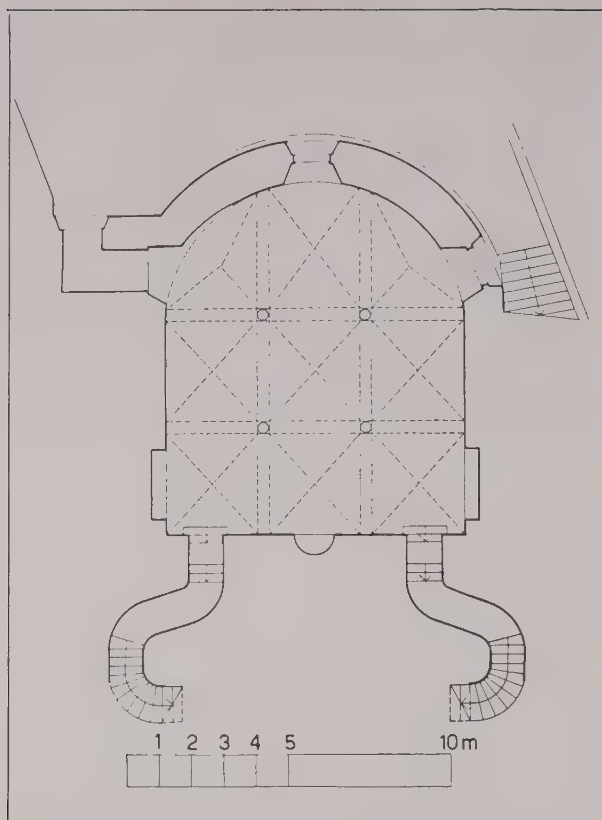


Fig. 5 – Cripta della chiesa parrocchiale di Campertogno

Conclusione. – Gli studi sull'architettura piemontese del Seicento e del Settecento sono oggi appena agli inizi; non solo manca un'esperienza critica, ma la raccolta del materiale illustrativo e delle attestazioni documentarie è largamente incompleta, e finchè non si sarà compiuta una sistematica esplorazione degli edifici sparsi nella regione lo storico dovrà procedere un po' a tastoni, e andar cauto nei giudizi generali.

Di conseguenza il primo scopo di questa mia serie di articoli è di natura documentaria; mi sono proposto di raccogliere e di mettere a disposizione degli studiosi i rilievi, le fotografie e alcune sommarie attestazioni cronologiche su un importante gruppo di edifici che finora è rimasto interamente sconosciuto.

D'altra parte negli studi storici l'analisi non può mai esser concepita come fine a se stessa; la delimitazione stessa del territorio da analizzare, la scelta degli esempi, il loro raggruppamento, il punto a cui conviene spingere l'approfondimento documentario, sollevano questioni di carattere sintetico. Il secondo scopo di questi articoli è dunque quello di presentare le architetture valsesiane in un appropriato quadro storico, e di esporre i concetti generali che ne spiegano lo sviluppo.

La nostra attuale scarsa conoscenza dell'ambiente piemontese rende piuttosto incerte, come s'è detto, questo genere di ricostruzioni storiche generali. Ho tenuto conto di questa difficoltà in due modi: ho tenuto separati, per quanto è possibile, i dati oggettivi dalle interpretazioni critiche costruite su di essi, raccogliendo le piante, le fotografie e le notizie analitiche su ciascun monumento in una serie di tavole monografiche staccate dal testo (così il materiale documentario resta facilmente utilizzabile, indipendentemente dalla mia interpretazione storica); e ho ridotto al minimo, nell'esposizione, i riferimenti all'ambiente esterno, limitandomi a constatare gli apporti linguistici che man mano provengono dalla pianura, e tralasciando di far ipotesi sui tramiti e le circostanze, per ora non documentabili, di tali apporti. Il lettore ne avrà riportato l'impressione di una vicenda chiusa in se stessa (impressione giustificata in parte dalla natura stessa del territorio); tuttavia il problema dei rapporti, positivi o negativi, con le tendenze generali l'architettura piemontese e italiana è in ultima analisi il problema cruciale della nostra vicenda; perciò mi proverò adesso a correggere quella prospettiva, e a considerare l'architettura valsesiana nel quadro generale del classicismo italiano.

Quando si parla di architetture provinciali, dipendenti da modelli esterni più colti, sorge una questione pregiudiziale; che cosa s'intende parlando di dipendenze, e attribuendo a queste architetture la qualifica di " provinciali? ".

Spesso si adoperano questi termini in senso soltanto negativo, considerando le architetture provinciali come semplici echi e imitazioni di quelle maggiori ed esaurendo con questa constatazione il giudizio critico. Ma in primo luogo la realtà è quasi sempre più complicata, e accanto al rapporto d'imitazione intervengono resistenze tradizionali, sfasamenti, sovrapposizioni di gusto, e così via; in secondo luogo, se anche si desse un caso di imitazione pura, lo storico non può accontentarsi di registrarla come un fatto meccanico. Infatti nelle architetture provinciali agiscono, di riflesso, le stesse tendenze e gli stessi problemi insiti nelle architetture colte da cui derivano, ed è sempre istruttivo vedere come tali tendenze si comportano, operando in condizioni ambientali più semplici. Così in certi casi lo studio degli ambienti provinciali può servire a mettere in chiaro la natura di un movimento meglio che l'esame delle opere maggiori.

Le forze che operano in Valsesia nel periodo descritto, dal XVI al XVIII secolo, sono le stesse che fanno muovere l'intero classicismo europeo. Nella prima fase, fino al 1640 circa, agisce solo l'atteggiamento mentale del classicismo, e non il repertorio linguistico; perciò i costruttori valsesiani, lavorando su modelli costruttivi e distributivi di origine gotica, li sottopongono a una severa selezione, e ne irrigidiscono

le illimitate possibilità formali in un solo tipo ripetuto uniformemente. È straordinario vedere questa architettura neogotica operare indisturbata proprio mentre a brevissima distanza Pellegrino Tibaldi e Galeazzo Alessi costruivano al S. Monte di Varallo; è probabile che in quest'epoca le comunicazioni tra l'alta e la bassa Valsesia fossero particolarmente scarse.

Verso la metà del secolo XVII compare in Valsesia il generico repertorio degli ordini classici, e subito si forma il tipo dell'oratorio a volta, ripetuto in serie a centinaia di esemplari. La mancanza di compiti costruttivi più complessi, fino alla fine del secolo, favorisce la tendenza costante alla schematizzazione degli organismi.

Negli ultimi decenni del Seicento il crescere della prosperità economica e demografica fa sorgere la necessità di demolire e ricostruire le chiese parrocchiali neogotiche; il compito è affrontato con palese disagio, estendendo disordinatamente alle nuove dimensioni gli schemi degli oratori (Balmuccia, Rimasco); ma ben presto anche il nuovo problema è risolto con l'adozione di un tipo uniforme (collegiata di Varallo, Scopa, Scopello, Morca, ecc.).

A questo punto interviene la costruzione della chiesa parrocchiale di Campertogno (1719-35), che porta nella valle un'eco diretta dell'esperienza barocca torinese; lo schematico repertorio locale è così improvvisamente vivificato, e si forma attorno a Campertogno un'area architettonica in cui, tra il 1730 e il 1750, si attua una genuina esperienza barocca.

Mancano però, evidentemente, le premesse storiche perchè sorga in Valsesia un movimento barocco unanime, paragonabile all'ambiente delle prealpi e della pianura; così dalla metà del Settecento in poi sorgono, sullo sfondo uniforme della tradizione solo alcuni episodi più liberi (Vocca, Rimella) e quando la crisi economica ottocentesca fa naufragare la struttura sociale valsesiana il neoclassicismo è già da tempo un fatto compiuto.

Ho già osservato che in ognuna delle fasi storiche la tendenza all'analisi sopraffà ben presto la vivacità dello spunto iniziale, e produce una sorta di accademismo, che si rompe solo al sopraggiungere di un nuovo apporto linguistico.

Questa tendenza appare in contrasto con un carattere costante del classicismo europeo, che dal primo Cinquecento alla fine del Settecento tende a tradurre le virtualità del linguaggio rinascimentale in una crescente, e quasi infinita varietà di esperienze e solo nell'Ottocento si contrae in una accademismo riflesso. Tuttavia lo stimolo a tutti codesti cambiamenti, presente in ogni momento della complessa vicenda, non è altro che il problema unitario e soprastorico posto dagli uomini del Rinascimento quando hanno deliberato



Fig. 6 – L'interno della chiesa parrocchiale di Rimella

di legare l'architettura a una disciplina formale considerata universale e permanente; problema che si è trasformato in assillo quando ha cominciato ad apparire il contrasto tra l'universalità rappresentata e la storicità reale di quelle forme e che necessariamente ha avuto per esito il riconoscimento riflesso della storicità dei precetti classici: cioè neoclassicismo e l'accademia.

Di conseguenza è naturale che questa posizione mentale, trovandosi ad operare in un ambiente ristretto, e su un patrimonio morfologico povero, tenda ad accorciare i tempi del suo svolgimento, e che l'esito neoclassico venga alla luce in anticipo. Così talvolta accade che l'ambiente valsesiano, proprio per la sua natura " provinciale ,, , precorre gli sviluppi del classicismo europeo; non altrimenti si spiegherebbero, per esempio, le sconcertanti analogie neoclassiche dell'edilizia valsesiana nel secondo decennio del Settecento.

Un secondo carattere importante dell'architettura valsesiana è il persistente spirito empirico, di origine medioevale, che dura fino al secolo XVIII e si lega, dialetticamente, con l'atteggiamento metempirico del classicismo.

Dopo una fase di analisi e di conformismo riflesso, i nuovi rapporti linguistici che intervengono a risolvere la crisi non sono ottenuti sul posto, deducendoli dall'urgenza della crisi stessa, ma arrivano dall'esterno; di conseguenza l'ambiente valsesiano li accetta, in un primo momento, ignaro dell'esigenza stilistica unitaria che li ha prodotti, e li adopera come una collezione di spunti piacevoli per arricchire il repertorio tradizionale. Il procedimento usuale è la trasposizione di tutti i valori sul piano cromatico, attraverso cui l'architettura valsesiana conquista talvolta una coerenza artistica singolare ma in senso anticlassico: si pensi agli edifici del gruppo di Campertogno, e in particolare alla chiesa di Riva Valdobbia. In breve tempo però questa situazione cambia, non essendo

sostenuta da un'adeguata autonomia inventiva; intanto l'uso ripetuto delle forme venute dall'esterno diventa sempre meno spontaneo e più meditato, finchè torna in primo piano l'atteggiamento classicista (nella sua forma–limite, neoclassica) e sfronda energicamente la varietà del repertorio costringendo l'architettura in schemi uniformi.

Queste crisi ricorrenti d'impoverimento non devono, d'altra parte, esser considerate solo come episodi d'isolamento locale; esse sono determinate, in ultima analisi, dalle leggi stilistiche insite nelle forme stesse del classicismo, che operando in un ambiente povero e ancora permeato di spirito medioevale svelano in anticipo la loro crisi immanente.

LEONARDO BENEVOLO

1) Specialmente il *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931.

2) Notizie tratte da G. ROMERIO, *Pievi e parrocchie in Valsesia*, Novara 1927.

3) RIVA VALDOBBIA, *Archivio parrocchiale*, vol. I, fasc. 2, II; dietro la pianta si legge questa nota: " Sacellum SS.i Crucifixi nuncupand. in retro signato typo positum sub litera B rubroque colore delineatum approbamus, idemque, prout est, cum fractionibus et reliquis ad ejusdem extructionem necessariis fieri permittimus. Datum ex visitatione Pastorali Romaniani (si tratta di un paese della bassa Valsesia) die 27 iunii 1783. M. Aur. ep-us Nov.ae ,,.

4) Attualmente Vocca ha 310 abitanti, ripartiti in sette frazioni, e Rimella ha 546 abitanti, in 17 frazioni (dati del censimento del 1951); la diminuzione degli abitanti di Rimella nel secolo XIX ha avuto questo ritmo: 1838, 1279 ab.; 1848, 1298 ab.; 1861, 1255 ab.; 1871, 1057 ab.; 1881, 1232 ab.; 1901, 1007 ab.; 1911, 963 ab.; 1921, 900 ab. (dati da: U. RONDELLI, *Il problema della montagna – Ancora sulla decadenza demografica alpina*, in *Riv. mensile del Club Alpino Italiano*, 1928, p. 407. Il lieve aumento relativo degli abitanti di Rimella nel 1881 è dovuto alla costruzione della strada carrozzabile da Varallo).



Fig. 7 – Una balaustra in marmo nella chiesa parrocchiale di Rimella

CIMITILE

A venti anni di distanza stanno per riprendersi i lavori iniziati nel 1933 intorno alle basiliche di Cimitile per mettere alla luce e riordinare gli avanzi sfuggiti alle devastazioni delle orde barbariche condotte da Alarico, alla conquista della Campania dopo la presa di Roma.

Dei primi risultati, molto promettenti, di questi lavori venne data notizia nella Rivista di archeologia cristiana [1] e in " Ambrosiana ,, [2] ma purtroppo l'opera di ricerche e di restauri fu sospesa e tutto parve ricadere nel silenzio che per tanti secoli aveva avvolto i resti della " Città delle basiliche ,, se a ravvivare speranze e ad animare energie non fossero sorte, in questi ultimi tempi, voci autorevoli in Italia e fuori, auspicanti la luce sopra uno dei più celebri santuari dell'occidente cristiano.

La storia artistica di Cimitile si divide in tre periodi: il primo, specificatamente paleocristiano (quello della fondazione degli edifizi religiosi e della loro splendida fioritura) è compreso fra i primi decenni del IV secolo e la calata di Alarico (a. 410); il secondo, che chiameremo longobardo perchè corrisponde all'epoca dei ducati di Benevento e di Salerno ed alla contea di Capua, va dal VII all'XI secolo circa; il terzo, rappresentato da pochi lavori eseguiti per continuare il culto in edifici in gran parte distrutti, si può collocare fra il XIII e il XIV secolo.

Le fonti utili al ricercatore ed al restauratore per guidarlo nel suo cammino, sono scarse e non sempre chiare. [3] La principale dovrebbe essere rappresentata dalle lettere che S. Paolino, nato nel 354 a Bordeaux e stabilitosi definitivamente a Cimitile nel 394, scriveva all'amico Severo, e specialmente dai *Natalia* composti ogni anno in onore di S. Felice. Ma l'antico allievo del retore Ausonio ha uno stile così nebuloso da riuscire difficile la comprensione di quanto vuol dire a proposito dei lavori che sta eseguendo.

Una storia della chiesa nolana con speciale riferimento a Cimitile, pubblicata a Napoli nel 1757 dal Sac. Gianstefano Remondini, [4] è il primo studio critico compiuto, sia pure attraverso inesattezze e lacune, intorno all'opera di Paolino. Il Remondini espone la vita del santo e ne traduce i poemi e le lettere, descrive le costruzioni che a partire dalla basilichetta dei SS. Martiri sorsero in Cimitile, naturalmente coi mezzi di indagine a sua disposizione (dove questi mancarono tentò di supplirvi con la fantasia) e corregge errori che fino al tempo suo avevano trovato credito.

Altro studio da non dimenticare è quello del Padre Andrea Ambrosini, fatto a cinquant'anni di distanza, che ebbe il merito di identificare nella chiesa di S. Giovanni la " basilica nova ,, di Paolino.

Quanti vennero dopo non portarono alcun elemento di qualche rilievo per una maggiore conoscenza degli avanzi che si offrivano agli occhi degli studiosi. Non l'abate Lagrange e Andrea Baudrillart con le loro accurate vite di S. Paolino, non Rohault De Fleury coi suoi eleganti ma spesso fantasiosi disegni, non il P. Gioacchino Taglialatela,

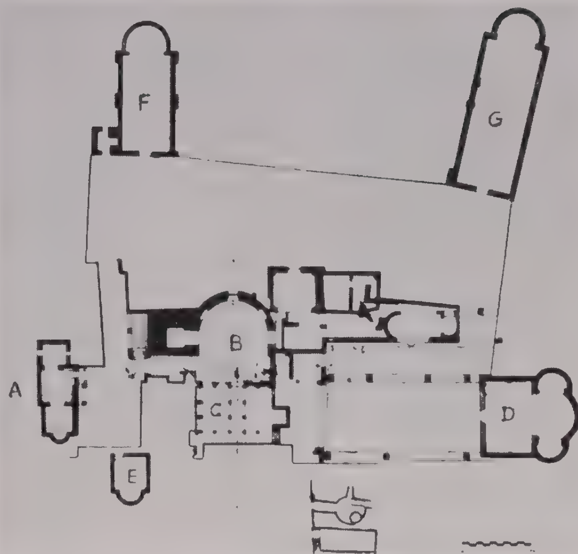


Fig. 1 – Cimitile – Pianta generale delle basiliche
A – Basilichetta dei SS. Martiri; B – Basilica di S. Felice; C – Edicola di S. Felice; D – Basilica nova, di S. Paolino; E – Basilichetta di S. Calionio; F – Basilica di S. Tomaso (rifatta nel XVIII secolo); G – Basilica di S. Stefano (rifatta nel XIX secolo)

l'Holtzinger, il Bertaux, il De Lasteyrie, e infine neppure il Bijvank, ultimo in ordine di data fra gli stranieri che si occuparono di Cimitile.

Per concludere, la fonte maggiore e più sicura è quella offerta da ciò che resta sul luogo, fonte non sospetta e capace di rispondere a chi sappia interrogare con pazienza le vecchie pietre, che per tanti secoli hanno conservato il loro silenzio.



Fig. 2 – Cimitile – Edicola di S. Felice: capitello con la figura del santo



Fig. 3 – Cimitile – Interno della basilichetta dei SS. Martiri

Al momento della ripresa della nostra attività intorno a Cimitile sarà conveniente fissare lo stato attuale delle nostre conoscenze. La basilichetta dei SS. Martiri, cioè la più antica costruzione del cimitero nolano, è al centro di numerose tombe scoperte durante gli ultimi scavi, formate di mattoni collegati con tecnica perfetta. Alcune di esse conservano avanzi di decorazioni pittoriche di chiara derivazione classica. La piccola chiesa fu ampliata verso levante nel XIV secolo, ma i due altari fiancheggianti la pseudo abside originale sono ad essa coevi, come lo è il finto protiro a lato di quello costruito nel secolo VIII dal vescovo Leone III, in corrispondenza dell'ingresso aperto sul fianco di settentrione. Liberato l'edificio dalla casetta addossatagli a mezzogiorno, si dovranno continuare gli scavi per porre in luce tutto il complesso dei sepolcreti cristiani che si raccoglievano attorno al pozzetto dove veniva raccolto il sangue dei martiri.

Di fronte alla basilichetta, ma orientati in senso contrario, sorgono i cospicui resti della basilica di S. Felice fondata da papa Damaso, della quale si è potuta ripristinare, su elementi sicuri, la parte superiore nel tratto fra la chiesa parrocchiale, costruita attraverso la basilica stessa nel secolo XVIII, e l'abside. Per ora questo è il più ricco insieme superstite dell'intero gruppo basilicale, ed anche storicamente e religiosamente è il più importante perchè contiene l'edicola costruita sulla tomba del santo nato a Nola ma di origine orientale, da non confondersi, secondo gli agiografi più recenti, e a quanto si è potuto dedurre dagli scritti stessi di Paolino, nè con Felice, primo vescovo di Nola, nè con un santo prete di Roma suo omonimo.

L'edicola è composta di colonne marmoree sostenenti archi a tutto sesto e, in origine, una volta coperta da stucchi, di cui non resta che un vago ricordo. Ma negli intradossi gli archi e sulle pareti esiste ancora, in buona parte, un superbo mosaico a fondo azzurro con caratteri d'oro, sul quale si svolge una decorazione policroma di racemi e nastri intrecciati.

La costruzione della basilica dovette precedere di poco quella dell'edicola attuale che, a sua volta, prese il posto della primitiva di legno, innalzata a protezione della mensa contenente il corpo di S. Felice, base della celebrità a cui giunse il *cemeterium* nolano. A chi si debbono i due edifici notevolissimi l'uno per l'ampiezza delle proporzioni, l'altro per la preziosa decorazione? È fuori di dubbio che il pontefice Damaso recatosi a Cimitile per impetrare da Felice la pace dello spirito e la salute del corpo, ebbe mano in questi lavori, ma qual'è la parte spettante a lui e quella da assegnarsi a Paolino? Per quest'ultimo possediamo un dato sicuro ed è la costruzione della " basilica nova ,, innestata sul fianco nord di quella di S. Felice e compiuta nel 403. Le ricerche condotte attorno ad essa hanno permesso di scoprire i resti del rivestimento dell'abside tricora, le cappellette addossate alle navi minori e le basi delle colonne dei valichi.

Cronologicamente le due basiliche maggiori rappresentano punti fermi nella storia di Cimitile; così non può dirsi delle altre costruzioni come la basilichetta dei SS. Martiri, quella di S. Calionio (scoperta nel 1935) e quelle di S. Tomaso e di S. Stefano per le quali occorrono altri accertamenti.

I problemi presentati dai lavori già compiuti investono la struttura e la decorazione delle fabbriche ed offrono elementi di confronto dell'influenza esercitata dall'Oriente cristiano, dalla tradizione locale e dalla esperienza dei fervidi cantieri



Fig. 4 – Cimitile – Edicola di S. Felice

occidentali, sui costruttori della "Città delle basiliche". Cimitile porge agli storici dell'arte e segnatamente a quelli dell'architettura, un campo in gran parte inesplorato che riguarda il punto di sutura fra due civiltà ed è dominato dalla figura di un organizzatore e realizzatore di opere edilizie di carattere religioso, il bordolese Paolino, al quale si dovette non solo l'erezione di chiese imponenti, ma anche di monasteri, di ospizi, di chiostri, di fontane, che egli condusse in perfetta serenità di animo mentre spaventoso incombeva il pericolo delle invasioni barbariche.

GINO CHIERICI

1) G. CHIERICI, *Di alcuni risultati sui recenti lavori intorno alla basilica di S. Lorenzo in Milano e alle basiliche paoliniane di Cimitile*, in *Riv. Arch. cristiana*, anno XIV (1939), nn. 1-2.

2) IDEM, *Sant'Ambrogio e le costruzioni paleocristiane di Cimitile*, in *Ambrosiana*, scritti di storia, archeologia ed arte, ecc. Milano 1942, edizione di Arturo Faccioli.

3) IDEM, *Lo stato degli studi intorno alle basiliche paoliniane di Cimitile*, in *Atti del IV Congresso naz. di studi romani*, 1938.

4) GIANSTEFANO REMONDINI, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1757 nella Stamperia Simoniana.

LA CHIESA DI S. PAOLO A RIPA D'ARNO IN PISA ED I SUOI RECENTI RITROVAMENTI

DURANTE L'OPERA di ricostruzione e di restauro dell'antica chiesa, tra le rovine delle modeste fabbriche addossate e congiunte con l'abside, sono ritornate in luce alcune remote testimonianze intorno alla primitiva genesi dell'edificio. Gli elementi architettonici trovati ripropongono ancora lo studio delle diverse fasi costruite, anche se rimangono molto incerti i riferimenti storici intorno alla vita dell'antico organismo.

L'origine di S. Paolo a ripa d'Arno si perde nelle memorie di atti non tramandati; i documenti rimasti ed i caratteri stilistici rivelano soltanto una successione di tempi legati con lo sviluppo della costruzione.

Un manoscritto del 1287, che si ritiene depositato nell'archivio dell'Ordine dei Vallombrosiani, [1] rimanda all'805 la fondazione sul posto di una Chiesa primitiva; ma il documento non risulta attualmente reperibile. Un atto trascritto dagli storici [2] rende manifesto che Alessandro II nel 1063 concede la facoltà di esercitare il culto e le pubbliche funzioni nelle grandi solennità in S. Paolo a ripa d'Arno, quando appunto veniva iniziata la costruzione del Duomo sul luogo dove sorgeva la chiesa di S. Reparata.

Da epoca precedente il 1115 l'edificio appartenne ai monaci dell'ordine di S. Benedetto ed in seguito ai frati Vallombrosiani [3] e tra il 1118 ed il 1149 devono essere stati eseguiti importanti lavori perchè nel 1149 Papa Eugenio III consacra nuovamente l'altare, come attesta l'iscrizione lapidea ancora conservata. [4]

Il rivestimento marmoreo superiore della facciata e quello del prospetto Nord e del transetto devono farsi risalire, in base all'esame stilistico, ai primi del XIII secolo; in questo periodo ed anche nel XIV secolo l'edificio viene completato nella sua architettura, così come ancora è rimasto.

La chiesa fu assegnata nel 1565 da Pio IV come commenda all'ordine di S. Stefano, nel 1789 fu istituita parrocchia, e, dall'incorporazione avvenuta nel 1855, dopo

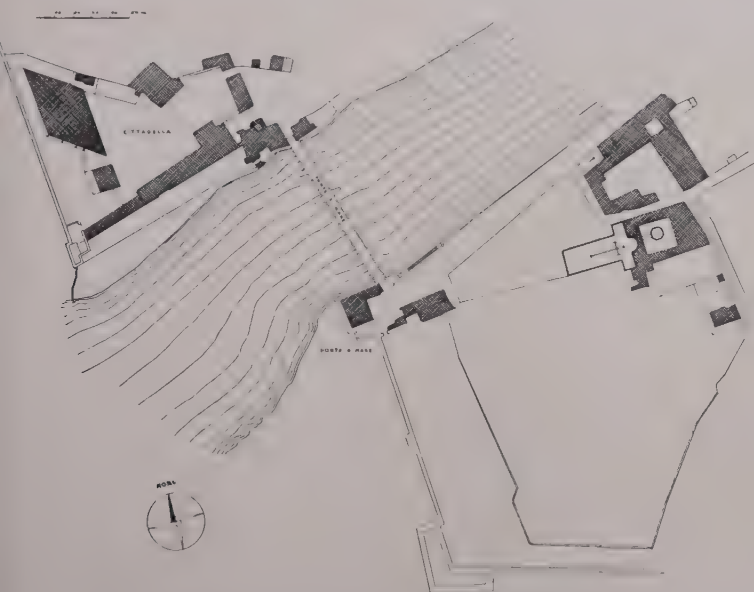


Fig. 1 – Planimetria generale della zona secondo l'antico catasto

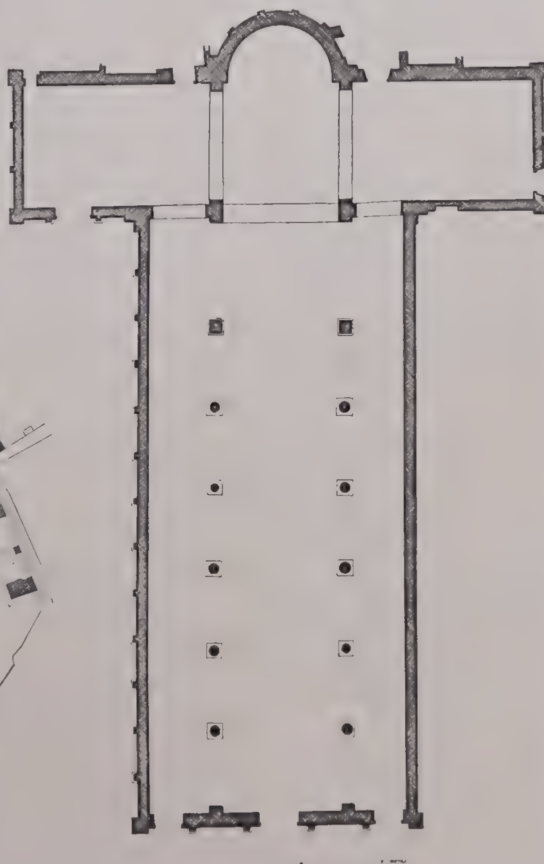


Fig. 2 – Pianta della chiesa


Fig. 3 – La facciata della chiesa di S. Paolo a ripa d'Arno

con il ripristino delle strutture e la liberazione, tuttora in corso, della chiesa dai più tardi fabbricati contigui, è stata preceduta da saggi, indagini alle murature e scavi alle fondazioni dell'edificio, dovunque è stato possibile intervenire.

Dall'esame dell'architettura, ai fini di una determinazione storica, si può affermare che i limiti e le misure della più antica chiesa non sono manifeste ed accertate; anche ora dal ritrovamento in continuità con l'abside di una composizione frammentaria di spazio coperto destinato alla vita del monastero non è possibile stabilire la pianta del nucleo originario ed il primo periodo di costruzione.

Rimane attendibile il fatto, che se dal 1063 nella chiesa furono esercitati gli uffici religiosi in sostituzione del duomo allora in costruzione, l'edificio doveva già essere importante per volume e proporzioni ed a tre navi, se veniva preferito ad altre chiese, come quelle primitive di S. Michele in Borgo, quella di S. Frediano e di S. Pietro in Vincoli situate nella zona centrale della città. Non sembra infatti che particolari esigenze di culto e di tradizione possano aver influito su questa scelta e l'atto sopra citato rivela nella forma l'importanza di un particolare avvenimento.

Si può comunque ritenere che la riconsacrazione del 1149 che richiamò la presenza di Papa Eugenio III rappresenti un termine ben definito di sviluppo della chiesa, assumendo questa, con il necessario spostamento dell'altare maggiore, il disegno in pianta a croce. Non rimangono in seguito documenti di fatti così notevoli, se si ammette di considerare di epoca successiva l'ingrandimento della chiesa. I rilievi sulle strutture d'altra parte segnalano con evidenza la presenza di due periodi diversi di composizione architettonica, con innesti e sopraelevazioni successive sul corpo trasversale della chiesa.

Per un esame stilistico comparativo del monumento si riportano alcuni elementi d'indagine.

La muratura per il tratto basamentale sulla facciata e sul prospetto Nord del corpo principale della chiesa è in pietra verrucana di simile fattura a bozze squadrate in ricorsi, mentre per il prospetto Sud è a composizione più rustica e modesta con frequenti tracce di mensole, che portano la testimonianza di inserzioni di travi. Questo stato delle strutture, messo in relazione con i ruderi di recenti ritrovamenti, fornisce una documentazione della planimetria della chiesa affiancata alla proprietà dei frati ed a tergo comunicante con il monastero.

l'occupazione delle truppe austriache del 1849, è rimasta aperta al culto fino ad oggi. [5]

Durante questi periodi, con l'intendimento di migliorarne l'aspetto estetico ed il decoro, furono condotte a termine diverse trasformazioni interne e anche recentemente sono stati eseguiti rimpelli ed intonacature colorite a bozzato in pietra con la sistemazione di altari moderni e cantorie sui bracci laterali del transetto. I ripetuti restauri ed i nuovi elementi delle riprese murali hanno alterato profondamente il carattere dell'antica architettura facendo scomparire le tracce di affreschi, con i quali si pensa, dalle figure rimaste, che fosse decorata la chiesa.

D'altra parte gli ultimi gravi danni causati dalla guerra, con la distruzione parziale del tetto, il crollo ed il dissesto di diverse murature, hanno rivelato la costituzione interna dell'organismo architettonico finora rimasto nascosto. L'esecuzione delle diverse opere oggi già compiute,

Le lesene, che sostengono le archeggiature cieche sono riportate in basso sul paramento con pietre disposte verticalmente alternate con altre di punta per la presa nella muratura. La struttura di questa sul prospetto Nord è ricomposta con pietrame riutilizzato da precedente muratura per permettere la formazione delle lesene posate con basi lapidee sull'antico basamento.

Oltre la differenza dei materiali impiegati, sulla facciata si constata la presenza di una cornice marcaripiano, che interrompe all'altezza dei capitelli la naturale elevazione delle strutture piane, come a definire un limite architettonico per una semplice composizione piana di prospetto. Questo elemento così espresso non ha riferimenti stilistici nelle chiese romaniche pisane dello stesso periodo, e fa pensare a due fasi di sviluppo dell'edificio.

Con la formazione delle archeggiature cieche, nello spazio fra tale cornice e il piano di partenza delle gallerie sovrastanti, il rivestimento fu proseguito ed ultimato fino alla cornice più alta corrispondente alla linea di gronda delle navate laterali. In questa seconda fase, sulla parte di pietra verrucana in basso, vengono introdotte le lesene, come manifesta la differente struttura, che alla base è riportata sulla muratura, in alto è tessuta a filari insieme con questa. Di questo periodo è da notare l'influsso orientale che appare nella decorazione e nella forma delle archeggiature di destra.

La separazione fra le due fasi è confermata anche dall'esame delle strutture interne di facciata, ove si notano una prima zona inferiore in pietra verrucana squadrata limitata in alto da una cornice piana, la porta di destra con architrave composto ad elementi dentati ed arco teso di scarico, e la porta di sinistra ripresa con il rivestimento marmoreo della facciata; una seconda zona soprastante, ancora in pietra, che termina con andamento irregolare fino a raggiungere la linea di gronda delle navate laterali ed ha inseriti sopra le porte due occhi di luce, mentre la sopraelevazione terminale è in muratura corrente in laterizio per tutta l'altezza della chiesa con finestre monofore ed occhio di luce centrale riportato.

In pianta si osserva che la posizione di quattro pilastri in pietra a bozze squadrate al termine della nave centrale, situati ai vertici di un quadrilatero con interasse maggiore rispetto alla normale equidistanza delle colonne non giustifica l'attuale forma dell'abside. I due pilastri, che sostengono la cupola, di diversa fattura con pianta a T e senza base sembrano ricomposti ed allargati per sopportare il carico della calotta usando forse nella parte alta le pietre di una precedente struttura, anch'essa, come gli altri pilastri, a filari dicromi. Questa constatazione trova riferimento nelle due fasi di diverso carattere stilistico della facciata.

Nella nave centrale al di sopra degli archi a leggiero sesto acuto in tufo o laterizio con tracce di recenti restauri, si nota, coperto da velature d'intonaco e da rimaneggiamenti, un incerto orizzontamento di strutture che potrebbe rappresentare un termine per l'imposta di una copertura più bassa.

La cupola è costruita a volta a sesto rialzato sopra un anello di raccordo irregolare alla base e leggermente ellittico. La struttura in laterizio a filari concentrici murati per piano termina con un semplice coronamento a sostegno della croce, che non ha una particolare funzione statica per l'equilibrio del sistema.

Da questi accertamenti ed in base ai documenti citati si può pensare di stabilire una successione cronologica facendo risalire alla metà del secolo XI la chiesa a tre navi con la facciata piana definita fino al piano della cornice, poi interrotta dai capitelli, la quale raggiungeva, probabilmente non compiuta, le linee di falda della copertura. La chiesa terminava senza transetto con un'altra definizione absidale, se si vuol dar valore all'attuale presenza dei pilastri ed al carattere della ricomposizione di due di questi, limitando così al centro una zona



Fig. 4 – Veduta braccio sinistro del transetto della chiesa



Fig. 5
Veduta interna della chiesa e di un pilastro del transetto

riservata alle funzioni religiose dei monaci. Questa determinazione si rende più verosimile osservando internamente all'incrocio delle navi laterali con il transetto il proseguire in alto di una muratura rustica in pietra, nella quale sono state poi eseguite ampie aperture di comunicazione interna per le navate laterali.

Nella seconda fase, che si conclude con la riconsacrazione dell'altare nel 1149, il tema architettonico della facciata si è andato modificando quando già il duomo aveva raggiunto il primo ordine delle gallerie esterne, tanto sono evidenti i riferimenti stilistici. La pianta diviene a croce con il transetto in parte adattato a un precedente ordine di strutture del convento e con lo spostamento dell'altare maggiore. La porta laterale di sinistra del transetto appare ricavata nella muratura in pietra in un secondo periodo insieme con il rivestimento superiore della facciata. È già prevista l'imposta della cupola, ma i diversi rimaneggiamenti e la mancanza di saggi e di rilievi nella parte alta non permette una più esatta determinazione.

In una terza fase costruttiva, che si prolunga fino al XIII secolo si possono comprendere diverse opere per il completamento della chiesa, come il rivestimento superiore del prospetto Nord e del braccio laterale sinistro del transetto e la formazione di tre ordini di gallerie esterne. Gli elementi stilistici della facciata rivelano infatti nella parte superiore un disegno di composizione a carattere frammentario nelle colonne, nei capitelli, nelle sculture, ripreso dal modello del duomo.

Recenti restauri e sostituzioni hanno in seguito profondamente alterato l'aspetto dell'architettura; in basso frequenti sono le riprese di colore con lastre di pietra nei filari della facciata. Le altezze del corpo principale e dei bracci della chiesa sono diverse come per il duomo ed incerti rimangono i periodi delle sopraelevazioni in rapporto alla costruzione della cupola.

Per il transetto sono manifeste importanti trasformazioni; una muratura in basso di limitata altezza a semplice bozzato rustico con traccia dei piani di copertura e sulla destra un'antica porta, un occhio di luce e monofore, una successiva sopraelevazione di finestra, un rialzamento del corpo di fabbrica in laterizio con un nuovo disegno di finestre, un'ulteriore e più alta divisione di monofore simmetriche ed equidistanti.

In questo movimento di strutture e nuova misura di spazi si può osservare che la maggiore integrità delle murature del braccio destro della chiesa si ricollega direttamente con il monastero e mette in evidenza come il corpo trasversale dell'edificio si sia inserito sopra un precedente organismo.

Il coro a bozze di pietra regolari di verrucano in basso e di caprona in alto, si innesta nella muratura corrente del transetto e riprende la struttura nel periodo di rialzamento in laterizio dei bracci laterali, come dimostrano le prese di consolidamento statico fatte per ripartire in modo migliore i carichi della cupola.

Un finestrone gotico del XIV secolo taglia al centro il coro tra due lesene e la traccia di un altro di simile disegno si manifesta su una parete del braccio destro.

Ulteriori accertamenti e confronti stilistici sul monumento, lasciano aperto il campo ad una più profonda ricerca sullo sviluppo storico di questa antichissima chiesa e questo potrebbe portare nuova luce sulla formazione ed i caratteri primitivi dell'architettura romanico-pisana.

Al momento attuale la Soprintendenza ha condotto a termine l'isolamento dell'abside con la demolizione della torre campanaria, costruzione non finita di modesto valore architettonico, addossata al tergo della chiesa e staticamente malsicura. Sul braccio destro all'esterno sono comparsi elementi romanici di coronamento, costituiti da semplici archetti in laterizio ornati da scodelle in terracotta.

Altra opera di restauro sono, all'interno la ricostruzione della copertura e la ripresa delle strutture con la posa in opera di una nuova colonna di granito ed il restauro di alcuni capitelli. Per l'altar maggiore, in luogo di quello composto nel secolo scorso, è stato provveduto facendo posare l'antica mensa sopra sei piccole colonne con capitello cubiforme.

Ma elementi di nuovo interesse dovevano rinvenirsi nei fabbricati congiunti con l'abside, rimasti danneggiati dalla guerra, nei quali le vestigia dell'antico convento



Fig. 6 – Veduta absidale del braccio sinistro del transetto dopo la liberazione ed il restauro



Fig. 7 – Veduta dell'abside e del coro della chiesa dopo la liberazione ed il restauro

vallombrosiano hanno aggiunto al ricordo storico, nuove testimonianze architettoniche.

Situato all'ingresso della città come ospizio di pellegrini e delimitato da aree libere il monastero rivolgeva ad oriente il corpo principale della chiesa sviluppatosi nella fase di maggior rigoglio lungo il percorso diretto verso la porta delle mura. La vasta proprietà, di cui si fa menzione in atti di permute e di compravendita, era da una parte compresa tra la via " lungardesca „ ed una via " tegularia „ e si estendeva fino alla zona adiacente alla cinta urbana. 6)

Il termine " a ripa d'Arno „ indica la vicina sponda del fiume, probabilmente caratterizzata in origine dalla presenza nella zona di insenature profonde utilizzate per depositi di argilla da mattonaia. Il fatto può trovare conferma oltre che nell'uso notevole di laterizio impiegato nella località nel secolo XIII e precedenti, per i depositi dell'arsenale e per il rialzamento interno della chiesa, anche nella citata memoria di una via " tegularia „ e sul banco di argilla compatta da fornace ritrovata durante gli scavi eseguiti per l'accertamento delle fondazioni.

La prossima piazza, lambita dal fiume, dava particolare importanza alla chiesa in diretto collegamento con il ponte della degazia, costruito intorno al 1328, le fabbriche dell'arsenale con le torri e le fortificazioni proprio alla confluenza della via–terra e della via–mare verso occidente.

Nell'ambiente contiguo alla chiesa si trovano le prime tracce di uno spazio fabbricato sul fianco rivolto a sud, ove la presenza scandita ad intervalli regolari di due file sovrapposte di mensole e le tracce dei vuoti nella muratura per l'appoggio di travi attesta la presenza di un porticato diretto verso una primitiva apertura già menzionata all'incrocio del transetto con il corpo principale della chiesa.

Alla testa del braccio trasversale destro sono ricomparsi i ruderi di una sala capitolare. Dall'esame delle strutture deturpate da molte trasformazioni si rilevano tre periodi così distinti:

1) Ambiente primitivo pavimentato in coccio pesto a 74 cm. dal piano attuale, con mura conservate sul lato Ovest e Sud in piccole bozzette in pietrame a composizione rustica e finestrelle di cm. 0,44 × 0,37. Sotto recenti rimpelli di calce verso il portico esterno sussistono gli elementi architettonici di 5 aperture continue con stipiti ed archivolto a bozze regolari squadrate in pietra di S. Giuliano e di Asciano a pezzatura dicroma varia ed al centro la soglia in lastra della porta. Resti di



Fig. 8 – Planimetria generale della chiesa con rilievo degli scavi e delle architetture ritrovate

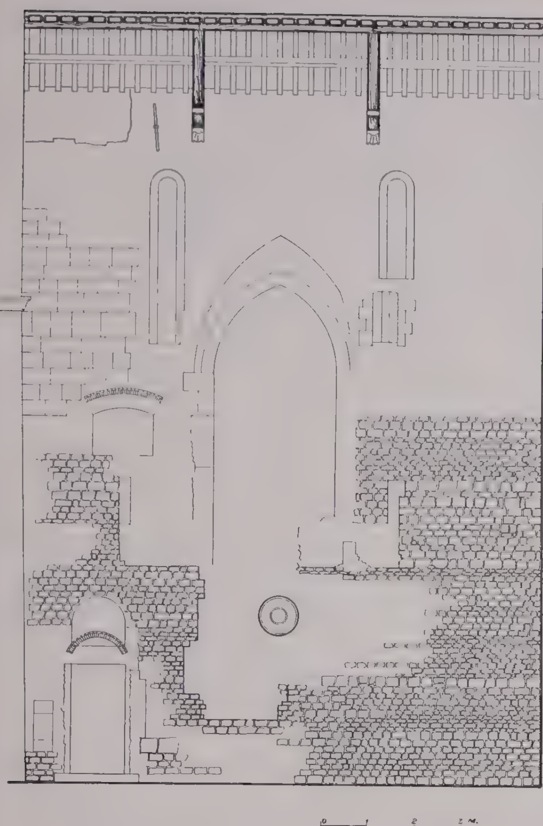


Fig. 9 – Prospetto interno braccio destro transetto lato Sud–Est

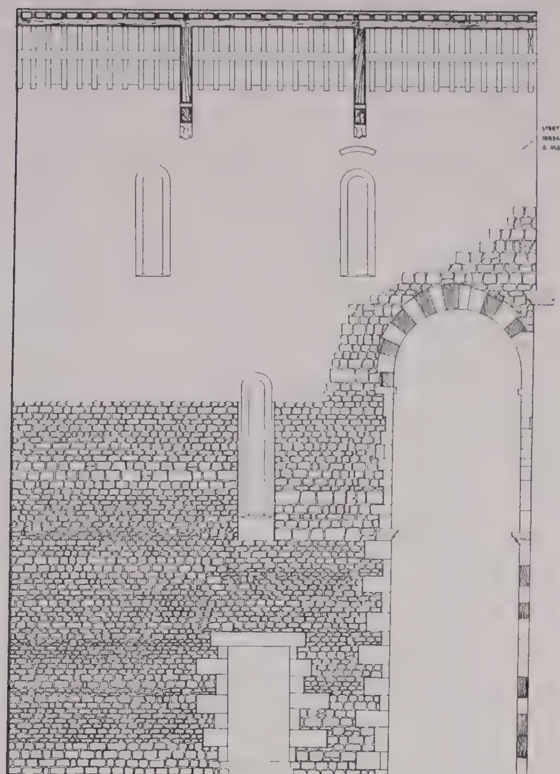


Fig. 10 – Prospetto interno braccio destro transetto lato Sud–Ovest

tendaggi affrescati in basso, possono appartenere al periodo successivo.

2) Ripresa delle murature lato Sud ed Est in pietra di tufo a ricorsi squadrati che portano le mensole per la posa delle travature in legno del solaio; pavimento in laterizio a spina più alto del precedente; tracce di dipinti sulle pareti, ad est una prospettiva cittadina con un ponte e fabbricati ed al centro una figurazione religiosa stesa sopra un piano diverso, a nord elementi di un'architettura medievale e personaggi in primo piano.

3) Divisione dell'ambiente in due locali con muro di spina e copertura con due volte a botte ed a vela per sostenere al primo piano una grande sala a volta lunettata appartenente alla canonica così trasformata nel tardo 500; pavimento in laterizio sopraelevato rispetto agli altri due, tessuto per un locale a spina, per l'altro a filaretto.

Interessante ancora la comparsa sul muro Est di una finestra da feritoia per tre volte trasformata diversamente in vano di luce con grata in legno rimasta chiusa nella muratura.

In continuità con questi ruderi a tergo del braccio destro del transetto si ritrovano ancora tracce di dipinti a disegno geometrico distinti in pannelli e riquadri, che probabilmente, in considerazione delle misure, dovevano decorare un ambiente piuttosto vasto addossato alla chiesa. I saggi di scavo eseguiti sul terreno non hanno però fatto ritrovare avanzi di pavimentazione. La struttura della chiesa in questo tratto presenta un'ossatura d'angolo ricomposta a pilastro in pietra verrucana squadrata, mentre il muro del transetto a bozzette irregolari prosegue in profondità sotto il livello attuale terminando con tre riseghe.

Nello spazio retrostante l'abside sono comparsi avanzi di sepolture ed al centro del coro, compresi tra due lesene, resti di un affresco raffigurante una madonna con bambino sormontata da segni di copertura.

Un deposito ossario di recente costruzione, fatto per raccogliere gli avanzi dei tumuli ivi esistenti, è stato ritrovato in corrispondenza del vano d'ingresso dell'attigua chiesa di S. Agata. La rimozione avvenne probabilmente quando fu iniziata la fabbricazione sul posto degli stabili addossati all'abside.

Il piccolo cimitero esisteva fin da quando nel 1187 Clemente III concesse al monastero di S. Paolo la libera sepoltura. Il luogo sacro risulta ora determinato nelle adiacenze del tergo della chiesa.

Per gli affreschi ritornati in luce, la Soprintendenza ha provveduto ad eseguirne lo strappo ed il trasporto su tela, ma non è stato ancora possibile, dato lo stato di deperimento, fare un'indagine accurata ed uno studio sulla ricerca delle attribuzioni. Per alcuni di questi ci si riporta comunque alla metà del XII secolo ed al periodo di maggior decoro della chiesa, quando agli affreschi

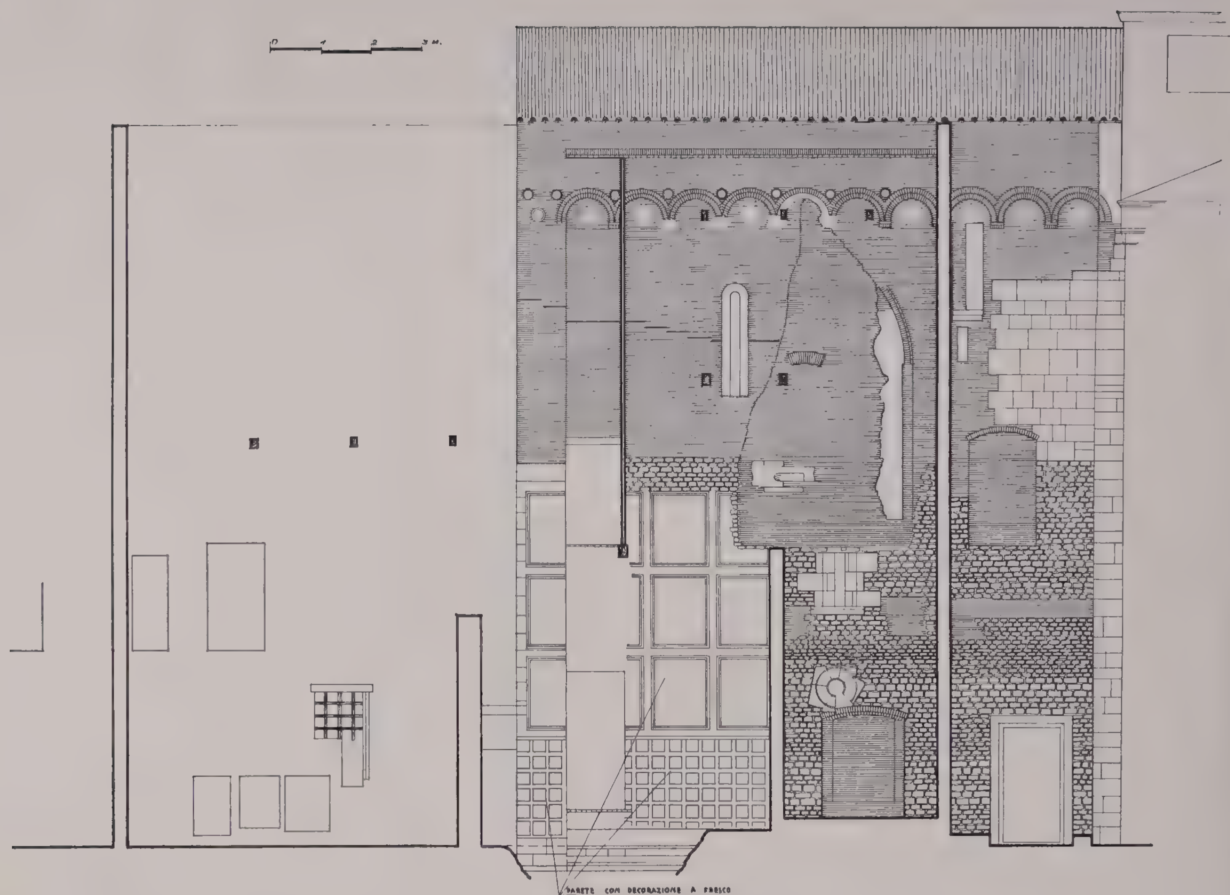


Fig. 11 – Prospetto esterno lato Sud-Est braccio destro della chiesa

interni sembra abbiano lavorato Buffalmacco, Bruno di Giovanni, Simone Martini e Lippo Lemmi.

Il restauro della chiesa ha così permesso di ritrovare le tracce delle sue successive fasi costruttive e i resti delle decorazioni succedutasi sulle sue strutture, mentre l'isolamento di essa ha restituito al complesso monumentale il quadro ambientale della sua architettura.

GIAN CARLO NUTI

1) Dopo i danni di guerra e le devastazioni l'archivio del monastero di Vallombrosa fu trasferito in parte presso il convento di S. Trinita a Firenze; ma al momento attuale non risulta reperibile il manoscritto citato e non sappiamo se è andato disperso.

2) R. RONCIONI, *Istorie pisane*, Firenze, Viesseux, 1844; P. FRIDOLINUS KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum*, Vol. III: Etruria – Berolini apud Weidmannos 1908; I. MARTINI, *Theatrum Basilicae Pisanae*, Romae 1728, App. 142.

3) P. FRIDOLINUS KEHR, *op. cit.*; M. FULGENZIO NARDI, *Memorie miscellanee Vallombrosiane*, Tomo VIII, p. 608 – S. Trinita Firenze; A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1798, p. 292 s.; R. GRASSI, *Descr. st. ed art. di Pisa e dei suoi dintorni*, Vol. 2, Pisa 1938, Sez. II, pp. 174–182; P. TRONCI, *Istoria di Pisa*, Livorno 1682, e *Memorie istoriche della città di Pisa*, Livorno 1782.

4) La lapide murata dietro l'altar maggiore riporta la seguente iscrizione: IN NOMINE DOMINI DEI AETERNI AMEN D. I. A. 1149 XV KAL. NOVEMBRIS INDICT. XII A. D. PAPA EUGENIO HOC ALTARE CONSECRATUM FUIT.

5) Per ogni riferimento storico confrontare i seguenti testi oltre quelli già citati: L. MURATORI, *Antiquitates Italiae medii aevi*, Milano 1740; A. F. MATTEI, *Ecclesiae Pisanae Historia*, Lucca 1768; CIAMPI, *Not. inedite della sacrestia pistoiese, dei belli arredi del Camposanto pisano e di altre opere di disegno dal sec. XII al XV*, Pisa 1913, pp. 63–68; F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze 1827, Vol. III, p. 81; G. ROHAULT DE FLEURY, *Les monuments de Pisa au moyen age*, Paris 1836–38; E. REPETTI, *Diz. geografico, fisico, storico della Toscana*, Firenze 1841, voce Pisa; G. SAINATI, *Diario sacro pisano*, Siena 1886, p. 89–91; P. TRONCI, *Annali pisani*, Lib. I, p. 252, Pisa, Valenti, 1868; I. B. SUPINO, *Arte pisana*, Firenze 1904; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1907; A. BELLINI PIETRO, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 63–68; J. DE FOVILLE, *Les villes d'art celèbres; Pise e Lucques*, Paris 1914, p. 21; P. TOESCA, *Storia dell'arte*, I; M. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano 1927, pp. 16, 40, nota 26, 45 nota 37, 47 nota 41, 59 nota 70; N. CATUREGLI, *Regesta chartarum Italiae*, Regesto della chiesa di Pisa, Roma 1938.

6) Confrontare all'Archivio di Stato di Pisa: Diplomatico di S. Lorenzo alla Rivolta, Indizione XV, 2 giugno 1213, 5 dicembre 1185; Indizione X, 25 marzo 1163; Indizione XIII, 17 ottobre 1240; Indizione IX, 15 ottobre 1191: Diplomatico della Primaziale; Indizione IV, 3 aprile 1292.

IL RESTAURO DELL'ABAZIA DI S. GIORGIO MAGGIORE DI VENEZIA

L'isola di S. Giorgio Maggiore molte volte ha mutato aspetto per vicende di storia e di arte, vicende che i grandiosi recenti restauri hanno permesso di rintracciare e meglio individuare nelle loro grandi linee.

Dopo la soppressione del Cenobio benedettino, avvenuta nel periodo napoleonico, tutto quell'insieme era stato trasformato in caserma ed abitazione per militari: allora si chiusero arcate, si tramezzarono e divisero saloni e gallerie, si aggiunsero magazzini e officine, si crearono camerate, uffici e depositi, rendendo il secolare e famoso monumento del tutto irriconoscibile.

Il conte Vittorio Cini volendo ricordare il figlio Giorgio tragicamente perduto, pensò di promuovere il restauro della parte antica per farne sede di manifestazioni culturali e di fondare poi grandiosi istituti per orfani di marinai e per l'artigianato.

In tal guisa si iniziarono nel luglio del 1951 i lavori, condotti poi assai rapidamente, che ho avuto la ventura di dirigere; architetture e forme ormai dimenticate perchè sommerse dagli adattamenti e dalle ricordate manomissioni, sono di giorno in giorno riapparse e tornate a rivivere. Ne dò qui un breve accenno, in attesa che si possa dedicare all'opera un più ampio e completo studio.

La tradizione parla di un mulino sorgente nei pressi di S. Giorgio di proprietà della Serenissima e di una vicina salina esistente nel IX secolo, già individuata da uno studioso veneziano, il Casoni. [1)]

Sempre nel IX secolo sorse in mezzo ai cipressi una chiesetta per opera dei Partecipazi, i costruttori del primo S. Marco: di essa ignoriamo però forma e struttura.

L'isola era allora proprietà della Signoria e tale rimase sino al 982, quando il Doge Tribuno Memmo la diede in dono a Giovanni Morosini perchè vi fondasse un cenobio benedettino.

Però l'importanza di S. Giorgio comincia quando vi si trasportarono le reliquie di S. Stefano Protomartire sotto il dogado di Ordelaffo Falier.

Allora il cenobio cominciò ad arricchirsi di doni e di privilegi da parte di Papi, di Imperatori e di Dogi, primo fra tutti Sebastiano Ziani che, lasciato nell'ultimo anno di vita il Dogado, vi si volle ritirare per esservi poi sepolto.

Nulla sappiamo però di questi edifici che furono distrutti dal terremoto del 1223: con l'aiuto di un altro Ziani, il Doge Pietro, succeduto ad Enrico Dandolo, il conquistatore di Costantinopoli, se ne iniziò subito la ricostruzione.

Così l'ormai famoso convento riprese la sua vita quale centro illustre di studi, tanto che più tardi, nel 1433, Cosimo de' Medici vi trovò rifugio nel suo breve esilio. A questo mecenate dobbiamo la costruzione della Biblioteca per opera del suo architetto Michelozzo, che lavorò anche nel portico settentrionale della Basilica

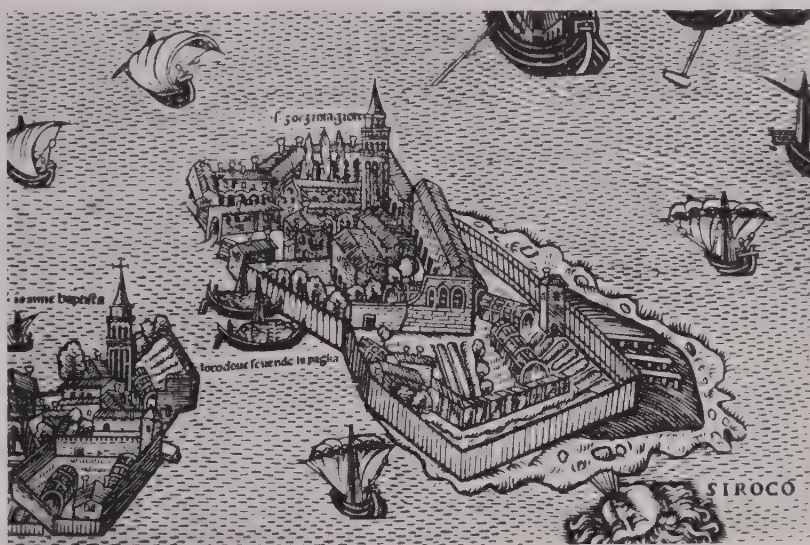


Fig. 1 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Xilografia del Vavassore (metà del secolo XVI)

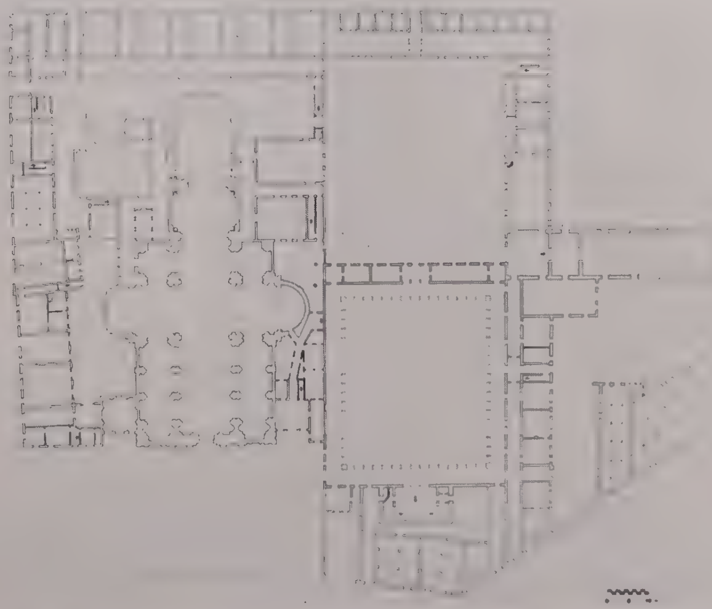


Fig. 2 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Pianta generale



Fig. 3 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Prospetto delle fabbriche dell'isola

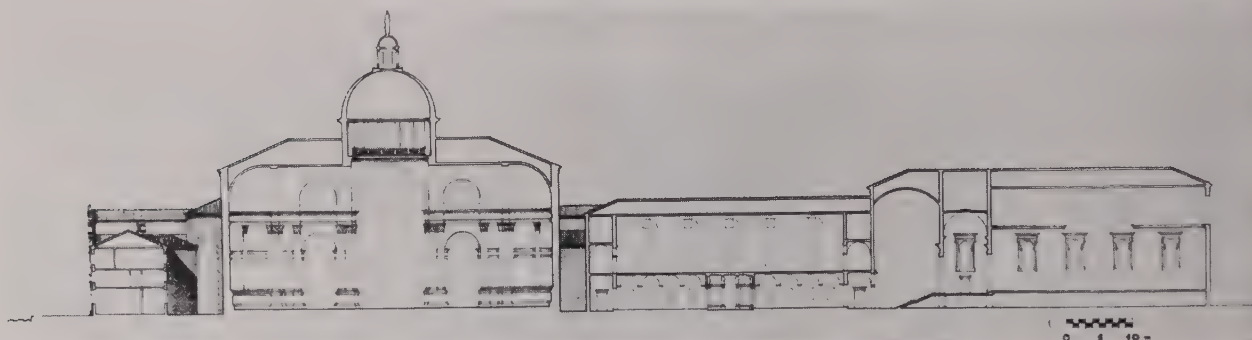


Fig. 4 – Venezia, Chiesa di S. Giorgio Maggiore – Sezione trasversale

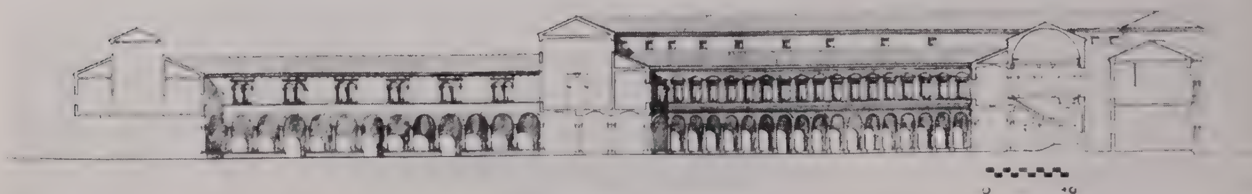


Fig. 5 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Sezione trasversale dei chiostri

di S. Marco. È il primo nome di grande artista che illumina la storia dell'isola.

Fortunato Olmo ci descrive la Libreria distrutta purtroppo da un incendio del 1614 e dai lavori del chiostro palladiano: di tutto questo insieme che doveva essere imponente, ci rimane solo una stampa (riportata dal canonico Bissoni nel suo catalogo della Biblioteca Laurenziana) di una porta che aveva la stemma mediceo e la descrizione del Vasari: " Michelozzo... fece per ordine e a spese di Cosimo la libreria del Monastero di S. Giorgio, luogo dei monaci neri di S. Giustina che fu finita non solo di muraglia di banchi di legname e di altri ornamenti, ma ripiena di molti libri „. [2)]



Fig. 6 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Prospetto delle fabbriche dell'isola

Nella seconda metà del secolo XV hanno inizio lavori grandiosi che trasformano e anche demoliscono edifici sino allora esistenti: infatti nulla si è potuto individuare di più antico nei recenti restauri, solo qualche frammento architettonico, come i capitelli veneto-bizantini della chiesa ricostruita dopo il terremoto del 1223.

Il primo a dar corso ad opere veramente nuove è Giovanni Buora, scultore, architetto e costruttore secondo l'uso dei tempi, nato ad Osteno prima del 1450, ma trasferitosi presto a Venezia dove muore nel 1513.

Lavorò a S. Zaccaria, poi con Pietro Lombardo nella Scuola di S. Marco,



Fig. 7 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Porta del Buora per la sala del capitolo (1510 circa)



Fig. 8 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il dormitorio del Buora. Il Grande corridoio

con Mauro Codussi nella chiesa e nei chiostri di S. Michele in Isola.

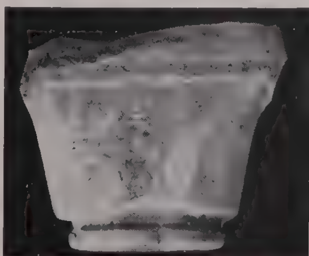
A S. Giorgio costruisce l'imponente edificio del Dormitorio, lungo ben 128 metri. Esso era stato iniziato per opera dell'abate Rinaldini nel 1449, ma solo nel 1494 venne ripreso e affidato, quale proto, al Buora assieme a " Maistro Bartolomeo de Domenego ". Nel 1500 era ancora ben lontano dal compimento, come appare dalla stampa, già attribuita al Dürer e poi a Jacopo de' Barberi, che rappresenta in prospettiva Venezia: in essa vediamo infatti solo i muri sino al primo piano e quindi senza coperto, il quale viene ultimato nel 1533, quando il Buora era già morto da tempo.

Questo singolare e grandioso insieme era stato ridotto a camerate e ad abitazioni per famiglie di sottoufficiali e in modo tale che il Paoletti 3) ha scritto: " Ben poco potrei oggi dire dei lavori eseguiti... e cioè a motivo dei restauri, aggiunte, modificazioni e rimaneggiamenti successivamente apportati quando, e dopo, che l'edificio fu ridotto ad uso militare ".

Così infatti l'abbiamo trovato nel 1951, quando demmo inizio ai lavori oggi ormai ultimati. Indubbiamente questa grande galleria dalle piccole porte che conducono alle celle e dalle volte lunettate da cui filtra la luce attraverso le finestre, ha un fascino e un'imponenza che solo perfetti rapporti e perfette proporzioni possono dare. È poi senza dubbio la prima costruzione che per la grandiosità delle masse, accentuata dal giuoco architettonico dei vuoti e dei pieni, sembra, anche nel *fianco* verso l'orto, preludere l'opera grandiosa dei successori.

Anche il chiostro contiguo detto degli Allori è sicuramente del Buora: esso ha una maschia e schietta cadenza architettonica, sia nelle nitide arcate del piano terreno sia nelle bifore sovrapposte: in tutto questo insieme si sente vibrare la chiara linearità ereditata dal Codussi, scevra cioè di quel carattere derativo e pittorico proprio della famiglia dei Solari, detti i Lombardi, carattere che assai spesso investe e spezza l'idea architettonica.

La sala del Capitolo si apre con un portale già assai malamente ridotto: esso con le due contigue bifore era chiuso ed era



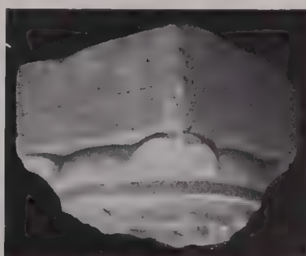


Fig. 9 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Capitello e base di colonna della chiesa primitiva (secolo XIII)



Fig. 10
Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il chiostro degli allori del Buora dopo i restauri

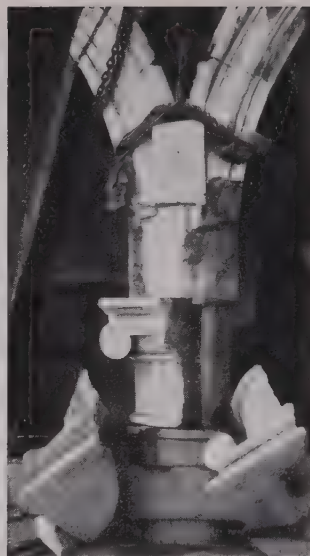


Fig. 11 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Restauro dei capitelli del chiostro del Buora

interrato dalla sopraelevazione generale subìta da tutta l'isola. Ora è ritornato al suo antico aspetto assieme alla sala che mostra una singolare chiarezza di linee e proporzioni, ingentilita dall'eleganza della volta, interrotta da agili lunette.

Abbiamo dunque nel Buora un maestro che esce assai spesso dalla cerchia degli artisti minori e la cui opera in S. Giorgio forse un poco soffre della vicinanza di quella del Palladio, ma ne sostiene, e non indegnamente, il confronto.

Andrea Palladio arriva a Venezia nel 1560, quando già la sua fama di singolare costruttore di edifici pervasi da un'augusta dignità di forme e intimamente animati da una silenziosa e grandiosa austerità classica, era ormai affermata e quando già a Venezia il Sansovino stava per concludere la sua lunga operosità che aveva creato eleganti e ornate costruzioni giustamente divenute famose.

Come fosse l'isola al suo arrivo possiamo immaginare dalla xilografia del Vavassore, dove vediamo il Dormitorio già del tutto finito ma dove si scorge ancora la vecchia chiesa ricostruita dal Doge Pietro Ziani dopo il terremoto del 1223 e restaurata, forse ingrandita, dall'abate Giovanni Michiel nel 1419: essa ha la facciata che guarda a ponente però chiusa entro altri edifici che la nascondono a chi guarda da S. Marco.

Palladio studia un nuovo grande progetto, un piano regolatore generale. Pensa anzitutto di innalzare un grande Refettorio, preceduto da una sala per i lavelli e da un atrio; in continuazione del chiostro del Buora, ma da esso ben distinto, ne immagina un secondo, quello detto dei Cipressi, al posto della piccola chiesa vuole erigerne un'altra ben più solenne con una piazza antistante in modo che possa essere ammirata dalla Piazzetta e dalla Riva degli Schiavoni. Il tutto veduto con un'ampiezza, con un respiro e con un dominio dello spazio che ancor oggi meraviglia.

Si dà inizio a questa grande opera che rivoluziona tutta la compagine costruttiva dell'isola con il Refettorio.

Abbiamo fatto cenno alle condizioni alle quali il famoso Cenobio era stato ridotto dopo la soppressione napoleonica con l'occupazione militare: anche questo edificio, al quale persino i detrattori del Maestro come il Selvatico avevano tributato la più alta comprensione, venne alterato nella sua stessa struttura e non erano valsi nel 1880 i gridi di dolore degli storici dell'arte, quale il Ferrari [4] a fermare l'opera vandalica. Ne risultò a piano terra una officina per la lavorazione del legno e al di sopra un goffo teatro per soldati. In tal modo dell'opera forse più geniale del grande maestro si era ormai perduto anche il ricordo. [5]

Pazienti furono i lavori di ricomposizione basati su tracce sicure e



Fig. 12 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il dormitorio del Buora. L'esterno



Fig. 13 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il refettorio ridotto nella parte inferiore a falegnameria

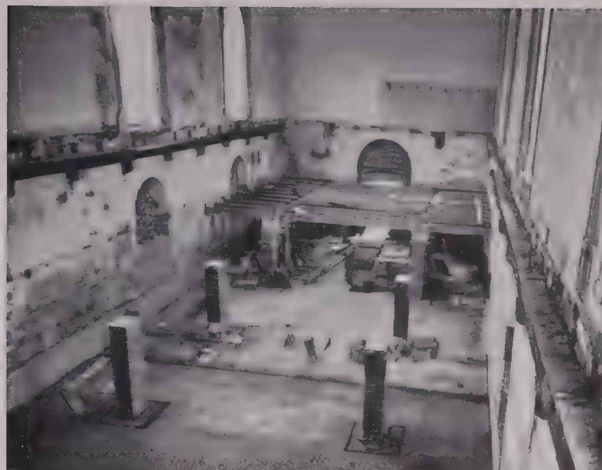


Fig. 14 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il refettorio del Palladio durante i lavori di ricomposizione

u sicure documentazioni, lavori che ci ridonarono quella rmai ignorata reincarnazione plastica del mondo romao. Essa va ben al di là delle imitazioni che l'architetto tesso si proponeva degli antichi e riesce, senza ordini rchitettonici, senza colonne, senza frontoni ad essere on solo funzionale, ma a creare anche una singolare ellezza, una esaltazione dello spazio che solo il colpo i genio poteva darci. In altre parole Palladio in questa pera più che in ogni altra, sa rinnovare con una proonda personale emozione il pensiero più che le forne di un antico linguaggio classico che pareva del utto esaurito.

Al Refettorio è legato il primo chiostro, quello detto ei Cipressi del quale il Maestro dà il progetto e che si nizia ancora lui vivo. È anche questa un'opera che, tolte e alterazioni e le manomissioni ottocentesche sia nella oratura degli archi che in quella delle finestre come nche nell'antico scomparto del giardino che il chiotro delimita, è riapparsa in tutta la sua schiettezza erena.

L'eleganza delle arcate poggianti su colonne doriche ccoppiate, la cadenza del finestrato soprastante di una ingolare nettezza, conferiscono a tutto l'insieme una liearità riposata e distesa.

Infine nel 1565 i frati benedettini incaricano il Maestro i costruire una nuova chiesa, dalla quale, come ricorda dolfo Venturi,[6)] si estenderà quasi sacra cittadella alle ircostanti fabbriche la dominatrice impronta palladiana. Ma di essa non è il caso di parlar qui perchè per ua fortuna sfuggita alle generali manomissioni e i uoi restauri hanno solo carattere di grande manutenione.

Non così l'opera di un altro grande artista, anche e non della levatura del Palladio, Baldassare Lonhena, che pur donò all'isola di S. Giorgio Maggiore ue nuove insigni costruzioni: lo Scalone e la Biblioeca.

Il primo era stato gravemente alterato dall'occupazione nilitare: basti dire che nel grande pianerottolo di smonto sul loggiato aveva trovato posto un appartamento!

Ma liberato anche da altri oltraggi, restaurato cautamente nella sua ossatura, nelle gradinate, nelle pareti, nelle sculture che lo decorano, nelle vetrate, nel soffitto centinato con un raro dipinto del Lefebre, oggi ha riavuto l'antico largo respiro e l'antica sua compiuta bellezza.



Fig. 15 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Lo scalone del Longhena dopo i restauri (1644)



Fig. 16 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il refettorio del Palladio (1560)



Fig. 17 – Venezia, S. Giorgio Maggiore La sala dal soffitto cinquecentesco

L'opera è firmata e datata: BALDAS · LONGHENA · ARCH · V. da un lato e A. D. MDCXXXXIV dall'altro.

È una delle poche scale che anche in confronto di quelle di sia pur suntuosi palazzi veneziani, ha un largo respiro di spazi in una bella chiarità di luce diffusa.

Della seconda opera, la Biblioteca, il Longhena fu incaricato dopo che la medicea fu distrutta dall'incendio del 1614 e dai lavori susseguenti al chiostro palladiano in modo tale da essersene perduta ogni traccia. Assai opportunatamente la innalzò fra i due chiostri, creando un salone magnifico e solenne allietato nell'alto soffitto a centina dai dipinti dei fratelli Lucchesini. Essa fu portata a termine sotto l'abate Soperchi nel 1653. Sulla porta che conduce alla galleria prospettante il chiostro dei cipressi, vi era, su una mensola, il busto in bronzo dell'artista purtroppo oggi scomparso.



Fig. 18 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – Il primo chiostro palladiano detto dei cipressi (seconda metà del Cinquecento)

Dal 1665 al 1671 per opera del tedesco Pauc vennero costruite le grandi scaffalature in noce, adoperando degli alberi della non lontana Certosa. Fortunatamente tali scaffalature vennero, sia pure mutile, ritrovate e stanno tornando al loro antico posto insieme ai due grandi mappamondi, uno celeste e uno terracqueo, costruiti da Amanzio Moroncelli nel 1633. Purtroppo non sarà altrettanto per la ricchissima raccolta di incunabuli e di libri rari, ricordata anche dal Vasari, che in una sommossa popolare, dopo la caduta della



Fig. 19 – Venezia, S. Giorgio Maggiore – La biblioteca del Longhena (1653) con la restituzione delle scaffalature (1671)

Serenissima, vennero in parte asportati e dispersi, venduti perfino come carta da macero: quelli invece che furono trasportati nel 1797 a Parigi furono con altre opere d'arte restituiti alla Biblioteca Marciana nel 1815.

Restaurate infine furono anche alcune sale che costituivano l'abitazione dell'Abate e degli uffici dipendenti: già ridotte a sede militare in modo tale da essere irriconoscibili, furono consolidate nelle malferme murature, nei solai, nei pavimenti, nelle vetrate e nelle porte e per opera della Fondazione Cini, arredate con mobili antichi, sia pure con grande misura. Ne è risultato un insieme veramente suggestivo, anche per il panorama sempre antico e sempre nuovo della laguna nella quale fantasticamente si specchiano il Palazzo Ducale, la Libreria e la Piazzetta di S. Marco.

Così l'isola di S. Giorgio Maggiore diviene esempio mirabile di una ideale continuità storica ed artistica: sorta come centro di fede e di studio, rivive oggi modernamente per adempiere una missione di cultura e per nobilissimi scopi sociali, sotto l'impulso di un tragico dolore che vuole e sa trarre conforto alleviando altri dolori.

FERDINANDO FORLATI

1) G. CASONI, *Del Porto Franco di Venezia* riprodotto nell'opera di Emanuele Cicogna; *Delle Iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venezia 1834, p. 391, n. 343. Questa raccolta di documenti e testi antichi intorno a S. Giorgio è tuttora la migliore esistente.

2) G. VASARI, *Le Vite*, a cura di C. L. Ragghianti, Rizzoli, vol. I, p. 657.

3) P. PAOLETTI, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, p. 256.

4) L. FERRARI, *Il Palladio a Venezia*, Venezia 1880, p. 35.

5) Non la menziona per esempio il Pane nella più recente opera sull'architettura del Maestro: *Andrea Palladio*, Einaudi, 1948.

6) A. VENTURI, *St. dell'arte*, vol. XI, parte 3ª, p. 439.

IL CONVEGNO DI STUDI STORICI SU S. BERNARDO E SUI MONASTERI CISTERCENSI A CHIARAVALLE DELLA COLOMBA

INDETTO dalla Deputazione di Storia Patria per le Provincie Parmensi, a cura della sezione di Piacenza, si è svolta nei giorni 3 e 4 ottobre 1953 nell'abbazia di Chiaravalle della Colomba (Alseno, prov. di Piacenza) un *Convegno di studi storici su S. Bernardo e sui monasteri cistercensi*. Dopo una visita ai monumenti di Fiorenzuola d'Arda e dopo la translazione della reliquia di S. Bernardo nel nuovo reliquiario, a Chiaravalle della Colomba, si sono tenute quattro sedute, con le quali si esaurirono i lavori del Convegno, diretti e organizzati, nel loro contenuto scientifico dal conte prof. Emilio Nasalli Rocca, presidente della Sezione di Piacenza, e sotto l'alto patronato e con l'efficace collaborazione del Rev.mo Padre Priore della Abbazia. Tra le comunicazioni ve ne furono alcune di carattere strettamente storico o di interesse topografico locale, altre riguardavano taluni aspetti poco noti dell'architettura cistercense in Italia. Riservandoci di pubblicare forse in seguito qualcuno tra i contributi alla conoscenza della storia dell'architettura di questo insigne Ordine monastico, ci limitiamo ora ad elencarne gli autori e gli argomenti. Pensiamo infatti che se, come sembra, non sarà stampato un volume di "atti", potrà essere di qualche utilità agli studiosi conoscere gli argomenti delle comunicazioni presentate, che pertanto facciamo seguire.

ADDIS, *Ricerche e memorie cistercensi in Sardegna;* M. T. ANTONELLI: *Il pensiero di S. Bernardo;* G. ARATA: *Note sull'architettura cistercense;* F. ARISI: *La iconografia di S. Bernardo in Piacenza;* G. L. BARNI: *La situazione milanese del 1134–35 e l'intervento di S. Bernardo;* S. BASSI: *Ricerche sulla biblioteca dei Cistercensi di Cremona;* M. BATTLORI S. J.: *Raimondo Lullo e Arnaldo di Villanova nei loro rapporti con i cistercensi del '200 in Catalogna e in Italia;* E. CREMONA: *Una vita volgarizzata mano scritta di S. Bernardo;* C. CASELLA S. J.: *Mistica orientale e mistica occidentale;* A. CAVALCABÒ: *Il marchese Cavalcabò, fondatore del Monastero di Chiaravalle;* M. C. DAVISO: *I monasteri cistercensi del Piemonte;* M. B. DEL RIO: *I Cistercensi e il monastero di Colombaro di Modena;* T. O. DE NEGRI: *Programma di ricerche sui rapporti tra S. Bernardo e la liturgia;* A. DIMIER S. O. C.: *Le fondazioni di S. Bernardo in Italia;* L. DODI: *Il monastero cistercense dei Foglianti di Fiorenzuola d'Arda;* G. DOSI: *Le chiese dei monasteri femminili di Piacenza;* E. DUPRÉ THESEIDER: *Una abbazia cistercense minore sconosciuta; Appunti per una indagine metodica sulle abbazie italiane; Note critiche intorno alle attività ereticali di S. Bernardo;* L. FRACCARO: *L'abbazia di S. Benedetto di Villalta nel Bergamasco e il problema dell'introduzione delle prime ogive a toro in Italia da parte dei Cistercensi;* N. GATTI FOLLINI: *La leggenda della Colomba e la fondazione di Chiaravalle;* L. GRILLI: *Iter quartum S. Bernardi in Italiam, anno MCXLVIII;* U. GUALAZZINI: *Leonardo e i Cistercensi di Cremona;* P. GUERRINI: *Le fondazioni cistercensi femminili di Brescia e il culto di S. B. nelle valli bresciane;* A. MAESTRI: *Il monastero di Abbadia Cerreto Lodigiano;* P. F. DA MARETO: *S. Bernardo nelle opere di S. Lorenzo da Brindisi;* G. MONTEROSSO: *S. Bernardo e la musica;* E. NASALLI ROCCA: *I monasteri cistercensi lombardi e la loro politica ai tempi di Federico I e di Federico II di Svevia; L'economia agraria del monastero di Chiaravalle;* D. RABITTI: *Piacenza, Fiorenzuola e le reliquie di S. Bernardo;* A. RAPETTI: *Ricerche sul culto di S. Bernardo nel Piacentino;* G. F. ROSSI C. M.: *In quale anno è stata fondata da S. Bernardo la Abbazia di Chiaravalle della Colomba;* C. SECCHI: *I Cistercensi in Lombardia;* G. D. SERRA: *La terminologia agricola economica introdotta dai Cistercensi;* A. SURACI: *S. Bernardo e Arnaldo da Brescia;* P. VACCARI: *Il pensiero di S. Bernardo nel movimento teologico e giuridico del secolo XII;* G. ZANETTI: *Abbazie e chiese cistercensi sarde.*

G. ZANDER

L'VIII CONGRESSO NAZIONALE DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

Si è svolto a Caserta dal 12 al 15 ottobre 1953 l'VIII Congresso Nazionale indetto dal Centro di Studî per la Storia dell'Architettura, sotto la presidenza del conte Stefano Gentiloni Silverj. Il Sottosegretario alla P. I., on. Resta, ha inaugurato i lavori in nome del Governo.

Furono eletti Presidente del Congresso Mario Salmi e vice-Presidenti Gino Chierici e Alberto Calza Bini.

Fra gli intervenuti abbiamo notato il Direttore Generale delle Belle Arti Guglielmo De Angelis d'Ossat; il Presidente di Sezione del Consiglio Superiore dei LL. PP. Cesare Valle, i Sopraintendenti ai Monumenti di Pisa, Perugia, Trento, Venezia, Palermo, Napoli, Salerno, nonchè, in rappresentanza della Reverenda Fabbrica di S. Pietro, Giuseppe Nicolosi e Francesco Vacchini.

Sui due temi preannunciati sono state presentate le seguenti 31 comunicazioni:

a) Luigi Vanvitelli e l'architettura del Settecento in Italia:

G. Agnello: *Ricordi vanvitelliani a Siracusa*; G. Ansaldi, *Vanvitelli e il Neoclassico*; E. Battisti, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*; L. Bianchi, *Disegni architettonici del Vanvitelli e del Fuga al Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*; A. Busiri Vici, *Il Vici, alunno del Vanvitelli*; G. Chierici, *Su alcune critiche intorno alla Reggia di Caserta*; F. Fasolo, *Un epistolario inedito del Vanvitelli*; F. Fasolo, *Allievi romani del Vanvitelli*; L. Fedele, *La «facies» nell'architettura vanvitelliana*; C. Lorenzetti, *Seguaci di Luigi Vanvitelli*; G. Matthiae, *Disegno del Vanvitelli per la facciata di S. Giovanni in Laterano*; P. Mezzanotte, *Il Vanvitelli in Lombardia*; G. Nicolosi, *Luigi Vanvitelli e il consolidamento della cupola di S. Pietro*; A. Terzaghi, *Juvara e Vanvitelli*; G. Zander, *Un'opera poco nota di Luigi Vanvitelli: l'acquedotto del Vermicino*; S. L. Agnello, *Un architetto ignorato del secolo XVIII: Luciano Alì*; A. Calza Bini, *Una chiesa ignorata di Ferdinando Fuga*; M. Guiotto, *La chiesa settecentesca della SS. Annunziata in Trento*; M. Rosci, *Juvara e il Settecento*; A. Schiavo, *S. Leucio*; C. Thoenes, *G. A. Veneroni e l'architettura settecentesca a Pavia*; M. Zocca, *Urbanistica del Settecento*.

b) I monumenti della Campania:

C. Cecchelli, *Il battistero della cattedrale di Napoli*; B. Crova, *Costruzioni termali romane in Campania*; F. Franco, *Rilievi del Palladio ai Campi Flegrei*; G. Lugli, *La basilica di Pompei e le basiliche forensi*; R. Salinas, *Le cupole nell'architettura della Campania*; G. Zander, *Il santuario di S. Maria del Piano ad Ausonia e il suo restauro*.

Ancora nell'ambito del secondo tema l'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale ha presentato tre suoi contributi, considerando che alcuni territori del basso Lazio sono storicamente campani, appartennero al Regno di Napoli e, più tardi, alla provincia di Caserta. Le comunicazioni presentate dall'Istituto sono le seguenti:

M. Berucci, *Topografia monumentale dei territori campani aggregati alle provincie meridionali del Lazio*; G. Marchetti Longhi, *La contea e il castello di Fondi*; G. Zander, *Il palazzo del Principe a Fondi*.

Il Congresso si è concluso il giorno 15 ottobre col discorso di chiusura pronunciato dal Presidente. Il Salmi, parlando dell'architettura romanica in Campania, ha riassunto in una valutazione critica unitaria l'insegnamento che si può trarre dai monumenti della regione. Ha poi dato lettura di tre ordini del giorno, che l'assemblea dei partecipanti al Congresso ha approvato con voto concorde ed unanime, relativi al Battistero di Napoli, a disegni del Fuga e Vanvitelli e alla tutela dei monumenti di Fondi, di Gaeta e del Cassinate.

Nella seduta di chiusura si è stabilito che il Congresso prossimo avrà luogo tra due anni, cioè nel 1955, nella regione che verrà prescelta dal Centro.

N. d. R.

RECENSIONI

A. Calza Bini, *Il Teatro di Marcello, forma e strutture*, in *Bollettino del Centro di Studî per la storia dell'architettura*, n. 7, 1953, pp. 1-44, figg. 66.

Com'è noto, i lavori di liberazione e di restauro del Teatro di Marcello, decisi nel 1925, furono attuati dal 1926 al 1932 sotto la direzione di Alberto Calza Bini. Appare ora il rendiconto atteso da tanti anni. Si tratta di qualcosa di più della raccolta di notizie informative, ricche di dati precisi ed esaurienti, quali potevamo attenderci solo dall'autorevole animatore di quell'opera. Infatti nella stringatezza della sua trattazione, l'A. ci dà uno studio architettonico completo ed esemplare del monumento. Dopo un cenno bibliografico e dopo aver ricordato le condizioni del teatro nel 1926, l'A. espone i criterî generali che furono adottati nei lavori, il cui sviluppo dovette procedere tra le più gravi difficoltà tecniche e di statica. Si ebbe agio di misurare compiutamente l'edificio, anche in quelle parti che per secoli erano rimaste inaccessibili, e ciò permise una serie di constatazioni di alto interesse per la tecnica romana del costruire. Molte congetture di studiosi del passato si rivelarono in tutto o in parte inesatte. Il confronto tra le piante e le sezioni che rappresentano il Teatro di Marcello, a cominciare dai disegni degli Uffizî fino a quelli dei topografi di ieri, e i rilievi espressamente eseguiti in base alla recente liberazione è assai istruttivo. In due occasioni architetti e archeologi pervennero a interpretazioni erronee prendendo lo spunto da Vitruvio: il monumento si distacca invece per due punti essenziali dai canoni del trattatista augusteo, e denota la grande sapienza tecnica e la profonda esperienza del suo costruttore. Alcuni concetti — come il profilo spezzato nell'inclinazione delle gradinate della cavea, o come l'impiego di materiali di diversa resistenza nelle parti sottoposte a sforzi differenti, o l'ingegnosa disposizione delle rampe e delle volte — ci stupiscono per la felicità di certe intuizioni, precorritrici di certi criterî moderni.

I problemi di restauro che si presentavano erano di un'indole duplice: da un lato necessità strettamente tecniche di consolidamento statico; dall'altro esigenze di natura scientifico-artistica; le une e le altre di singolare importanza. L'angustia di spazio non ci permette di soffermarci, come vorremmo, più a lungo: ci basti per ora segnalare la pubblicazione ed invitare il lettore a considerarla attentamente. Il risultato visivo dei lavori è a tutti noto; l'A. coglie l'occasione per far rilevare il nobile insegnamento di umiltà e di modestia che ci ha dato il Peruzzi col progetto delle case per i Savelli. Assicurata — e non era cosa facile — la stabilità dell'edificio, si provvide ad integrare con materiale ben differenziato da quello antico alcune parti mancanti, nei modi ammessi dai moderni e noti principî del restauro architettonico. La scelta dei materiali fu fatta con squisita sensibilità artistica nell'accostare i colori (gioverà ricordare che il Calza Bini è anche pittore eccellente), sensibilità non disgiunta dalla perfetta conoscenza dei requisiti litologici delle rocce impiegate. Lo scrupolo scientifico d'indagine, la voluta rinuncia ad integrazioni grafiche che non siano più che certe, accrescono il merito dello studio. Crediamo che le conclusioni siano — per quanto è possibile in questo campo — definitive, e che soltanto possa giungersi, se mai, a un'integrazione, a un completamento delle nozioni forniteci dall'A., nel caso che si ponga mano ad altri lavori, di cui l'A. stesso indica l'opportunità. Ci auguriamo che in tale eventualità essi siano diretti — come una consuetudine invalsa e una priorità acquisita suggerirebbero — dallo stesso architetto Calza Bini, cui siamo grati non solo per la pubblicazione, ma, ancor più, per averci magistralmente restituito per nostro godimento estetico quell'insigne monumento augusteo.

G. Zander

Ist. Pol. Stato P. V. – Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 – Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER

INDICI

INDICE DEGLI AUTORI

INDICE DEGLI ARTISTI

N. B. – I numeri in corsivo si riferiscono alle pagine delle illustrazioni.

INDICE DEI LUOGHI

N. B. – I numeri in corsivo si riferiscono alle pagine delle illustrazioni.

SANTA MARIA DELLA VALLE OU BIEN LA "BADIAZZA„ DE MESSINE

par G. AGNELLO

Supposé qu'il faut distinguer les vicissitudes historiques du monastère de celles qui se rattachent à la construction de l'église, l'auteur examine analytiquement l'architecture de cette église.

Il y avait des interprétations selon lesquelles le temple eût été construit en diverses époques. Il faut, cependant, reconnaître l'unité organique du plan architectonique, malgré quelques innovations postérieures. Il résulte que l'élément à croix grecque inscrite dans un carré et l'élément attaché, à plan longitudinal, réparti en nefs, sont de la même époque. A travers l'étude des oeuvres intégratives, des structures des murs qui ne présentent aucune discontinuité, de la façade, des portails, des fenêtres, des éléments décoratifs et, en particulier, des chapiteaux, l'auteur arrive à reconnaître des caractères suébiques du treizième siècle dans toute l'architecture. Ces traits caractéristiques présentent, du point de vue stylistique, une certaine rudesse d'exécution par rapport à d'autres constructions frédériciennes, ce qui fut causé par la qualité des pierres employées, mais cela s'explique aussi par l'époque de construction, des premières années du règne de Frédéric II. Plus tard, probablement sous Frédéric d'Aragon, l'intérieur fut orné copieusement d'oeuvres de peinture et de mosaïques. En partant de ces constatations, l'auteur dégage des conclusions d'un vif intérêt.

MONUMENTS ROMANS AUX ENVIRONS DE VITERBO: LES CRYPTES AU SUD DES MONTS CIMINI

par E. BATTISTI

Il existe un groupe complexe de cryptes présbytérales romanes au Sud des Monts Cimini, le long de la Via Cassia et vers la mer. Les églises au Sud des Cimini si distinguent de celles du type basilical, également romanes, en tant qu'elles présentent dans leur structure un contraste prononcé entre la nef et le presbytère. Une escalade centrale donne accès à l'autel, tandis que les deux entrées à la crypte se trouvent à droite et à gauche. Par leur caractère ces églises des environs de Viterbo rappellent des structures romanes de la Lombardie, de l'Emilie et de la région autour de Vérone. L'auteur examine les formes et structures des cryptes de Civita Castellana, Nepi, Sutri, Vetralla, Tuscania. Il note la fascination exercée sur les constructeurs de ces temps par les monuments précédents, et souligne la mesure variée des apports stilistiques des différents origines. Ensuite il traite quelques questions relatives à St. Pierre de Tuscania, critiquant la chronologie communement acceptée au sujet de ses structures et proposant une nouvelle et différente interprétation. Enfin il trace les raisons historiques qui auraient fait pénétrer à Tuscania le courant architectonique émilien, et il expose quelques considérations personnelles sur tout le groupe de cryptes présenté.

L'ARCHITECTURE DE LA VALSÉSIE SUPERIÉURE DANS LA PÉRIODE BAROQUE

Deuxième partie

par L. BENEVOLO

A la suite de l'article publié au numéro précédant de "Palladio„, l'auteur continue à examiner les caractères de l'architecture de la Valsésie Supérieure appartenant à la période baroque. Cette fois-ci il traite le groupe d'édifices qui dépendent, en ce qui concerne leur style, de l'Eglise Parroissiale de Campertogno qui fut déjà illustrée auparavant. Puis il présente, comme exemple, six églises du territoire autour de Campertogno. Il s'agit là d'édifices entièrement inédits, qui sont relevés et commentés ici pour la première fois.

BENEDETTO ALFIERI ET L'ARCHITECTURE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE EN PIEMONT

par M. ROSCI

Dans cet essai l'auteur examine encore la nouvelle valutation critique de l'oeuvre de Benedetto Alfieri. Les édifices et les ornements des intérieurs de l'architecte piémontais sont étudiés à la lumière de considérations d'espace et de valeurs plastico-volumétriques. Toutefois, l'importance des valeurs formales et des éléments décoratifs n'est pas négligée, surtout par rapport aux attitudes contemporaines du goût du dernier baroque italien et du rococo français. La symmétrie et la fonctionnalité sont les attributs meilleurs de la disposition urbanistique de la Place des Herbes à Turin. A travers les églises et les palais M. Rosci précise les traits essentiels du caractère artistique de Benedetto Alfieri, en distinguant dans la formation de son art les apports des maîtres les plus grands de l'archtecture baroque. Les différentes reminiscences se pénètrent l'une l'autre et se développent en mesure variée, mais elles ne réduisent nullement l'originalité des inventions architectoniques d'Alfieri. Son originalité se révèle nettement dans le clocher de Saint Gaudence à Novare, dans le Dôme de Carignano et en d'autres oeuvres principales de l'architecte.

LA PHOTOGRAPHIE AÉRIENNE ET LA PHOTOGRAMMÉTRIE POUR LES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES ET URBANISTIQUES

par G. Pratelli

En évocant le centième anniversaire de l'invention de la première chambre photographique pour le but de mesurage, l'auteur nous instruit brièvement sur les principes de ces techniques, sur les résultats atteints et sur les possibilités qui peuvent être prévues pour l'avenir. Il faut distinguer entre l'interprétation de photos aériennes et la photogrammétrie, entre photographie et relief photogrammétrique. Cela établi, l'auteur mentionne les procédés automatiques modernes de restitution des images et de représentation géométrique en échelle. Leur utilité dans les domaines de l'archéologie, de l'histoire de l'architecture et de l'urbanistique est évidente. L'auteur termine en souhaitant la constitution d'un archive international de reliefs photogrammétriques des oeuvres d'art.

SANTA MARIA DELLA VALLE OR THE "BADIAZZA„ OF MESSINA

by G. Agnello

Pointing out that the historical events connected with the monastery must be considered apart from those related to the construction of the church, the author dedicates an analysis to the latter. Some claim that the church has been built in various epochs, but the organic unity of the architectural plan must be recognized in spite of some later amendments. It must be assumed that the concept of the Greek cross contained in a square as well as that of the longitudinal plan being divided into naves belong to the same age. Through the study of the complementary works, i. e. the wall structures not presenting any discontinuity, the prospect, the portals, windows, decorative elements and capitals in particular, the author finally recognizes in the whole architecture Swabian features of the thirteenth century. Stilistically these features reveal a certain roughness of execution in comparison with other Frederician constructions, which is due partly to the quality of the stones used, partly to the building period, that is the first years of Frederic II's reign. Later on perhaps Frederic of Aragon embellished abundantly the inner part of the sacred building with mosaics and paintings. Starting from these findings, the author comes to truly interesting conclusions.

ROMANESQUE MONUMENTS IN THE VITERBO AREA: THE CRYPTS AT THE SOUTH OF THE CIMINI MOUNTAINS

by E. Battisti

A complex group of Presbyterian Romanesque crypts exists at the South of the Cimini Mountains, along the Via Cassia and towards the sea. The churches southward of the Cimini range are different fromt hose belonging to the Basilican type, also of Romanesque style as they present in their structure a decided contrast between the nave and the presbyterium. A central flight of steps leads to the altar, flanked on each side by an entrance to the crypt. The features of these churches of the Viterbo area recall the Romanesque ones of Lombardy, Emilia and Verona. The author examines the forms and structures of the crypts of Civita Castellana, Nepi, Sutri, Vetralla, Tuscania, notes the charm of the earlie monuments felt by the builders of the churches, emphasizing the strong variation among architectural influences of different origins. Then he gives particular attention to San Pietro di Tuscania, criticizes the commonly accepted chronology of its structures and suggests a new and different interpretation. At the end he outlines the historical reasons for the penetration into Tuscania of the Emilian architectural concepts, and puts forth some personal considerations on the entire group of crypts presented.

THE ARCHITECTURE OF UPPER VALSESIA DURING THE BAROQUE PERIOD

Second Part

by L. Benevolo

Further to the article published in the previous number of "Palladio„, the author continues examining the features of the architecture of Upper Valsesia of the Baroque period, enlarging upon a group of buildings which by their style are footing upon the Parish Church of Campertogno which was already illustrated before. As an example he presents six churches of the surrounding area of Campertogno, all of which are buildings never subjected before to a critical survey or comments.

BENEDETTO ALFIERI AND THE 18th-CENTURY ARCHITECTURE IN PIEDMONT

by M. Rosci

In this essay the author examines again the new and critical review of Benedetto Alfieri's work. The buildings and interior ornaments created by the Piemontese architect are studied in the light of considerations of space and plastic-volumetric values; but the importance of the formal and decorative elements is not neglected in relation to the contemporary attitudes of the Italian late Baroque and French Rococo. The best attributes of the urbanistic solution of the Piazza delle Erbe of Turin are symmetry and compliance with practical requirements.

Reviewing churches and palaces, Rosci defines the essential features of Benedetto Alfieri's artistical personality, distinguishing in the formation of his art the contributions received from the major masters of Baroque architecture. The various and manifold reminiscencies penetrate into each other and develop at different rates, without diminishing, however, the originality of the

architectural inventions of Alfieri. His originality is most striking in the bell-tower of the San Gaudenzio Church of Novara, in the Dome of Carignano and other major works.

AIRCRAFT PHOTOGRAPHY AND AIR SURVEY IN THE SERVICE OF ARCHEOLOGICAL AND URBANISTIC STUDIES

by G. Pratelli

Recalling the hundredth anniversary of the invention of the first photographic camera used for survey purposes, the author informs us briefly on the principles of these techniques, on the results obtained and the possibilities that can be expected for the future. A distinction must be made between the interpretation of aircraft photos and air survey, between photography and photographic survey with the use of aeroplanes. Having clarified these concepts, the author dwells briefly on the modern automatic procedures of picture rendering and geometric scale representation. The usefulness of these procedures in the fields of archeology, history of architecture and town planning is evident. The article ends with the hope for the constitution of an international archive of photogrammetric surveys of works of art.

S. MARIA DELLA VALLE, DIE SOGENANNTE "BADIAZZA" IN MESSINA

von G. Agnello

Unter der Voraussetzung, dass man die geschichtliche Entwicklung des Klosters von der des Kirchenbaus zu unterscheiden hat, analysiert der Verfasser vornehmlich die Architektur der Kirche. Einige Forscher wollten in ihr ein in verschiedenen Epochen errichtetes Bauwerk erkennen; hingegen ist die organische Einheit des architektonischen Planes trotz einiger späterer Erneuerungen nicht zu leugnen. Die konstruktiven Elemente des in ein Quadrat eingefügten griechischen Kreuzes und jene des länglichen, in Kirchenschiffe aufgeteilten Vorderbaus stammen aus der gleichen Zeit. Auf Grund der Untersuchung der ergänzenden Bauteile, der Mauerstrukturen (die durchaus keine zeitliche Unterbrechung aufweisen), der Vorderseite, der Portale, der Fenster, der dekorativen Elemente und insbesondere der Kapitelle gelangt der Verfasser zur Erkenntnis, dass die gesamte Architektur den Stil eines Bauwerks aus der Hohenstaufenzeit, also dem XIII. Jahrhundert, verrät und Charakterzüge besitzt, die im Vergleich zu andern Bauten aus der Zeit Friedrichs II. stilistisch in der Ausführung eine gewisse Derbheit zeigen, die teils auf die Qualität des angewandten Steinmaterials, teils auf die Zeit der Konstruktion zurückzuführen ist, welche in die ersten Jahre der Regierung Friedrichs II. fällt. Später soll Friedrich von Aragonien das Innere der Kirche mit Malereien und Mosaiken reich ausgeschmückt haben. Von diesen Feststellungen ausgehend, zieht der Verfasser Schlüsse von lebhaftem Interesse.

ROMANISCHE BAUWERKE IN DER GEGEND VON VITERBO: DIE KRYPTA-ANLAGEN IN DEM SÜDLICH VON DEN CIMINER BERGEN GELEGENEN GEBIET

von E. Battisti

Eine einheitliche Gruppe von romanischen Choranlagen mit Krypta-Unterbauten befindet sich in dem Gebiet, das sich südlich von den Ciminer Bergen längs der Via Cassia und nach dem Meere zu erstreckt. Die Kirchen dieser Gegend unterscheiden sich vom Typus der römischen Basiliken, da sie in ihrer Struktur einen ausgesprochenen Kontrast zwischen Kirchenschiff und Chorbau aufweisen. Zum Hauptaltar gelangt man auf einer in der Mitte gelegenen Treppe, an deren Seiten sich die Eingänge zur Krypta öffnen. Hinsichtlich dieser Eigenart erinnern die Kirchen aus der Umgebung von Viterbo an die Struktur der romanischen Kirchen der Lombardei, der emilianischen Provinzen und des Veroneser Gebiets. Der Verfasser untersucht den Baustil und die Struktur der Krypta-Anlagen von Civita Castellana, Nepi, Sutri, Vetralla und Tuscania. Er hebt die Einwirkungen der Bauwerke der vorhergehenden Zeit auf die damaligen Baumeister hervor, sowie die Ungleichheit der stilistischen Einflüsse verschiedenen Ursprungs. Insbesondere behandelt er einige Probleme, die sich auf die Kirche S. Pietro in Tuscania beziehen. Die bezüglich ihrer Struktur bisher allgemein angenommene Chronologie unterstellt er einer kritischen Untersuchung und schlägt eine neue, abweichende Auslegung vor. Zum Schluss untersucht er die geschichtlichen Gründe, denen zufolge nach Tuscania eine emilianische Baustilrichtung vorgedrungen ist, und erläutert seine abschliessenden Erwägungen, die sich auf die gesamte Gruppe der behandelten Krypta-Anlagen beziehen.

DIE ARCHITEKTUR IM OBEREN SESIA-TAL WÄHREND DES BAROCKZEITALTERS - II

von L. Benevolo

Anschliessend an den in der vorigen Nummer unserer Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz fährt der Verfasser fort, die Eigenschaften der Architektur des oberen Sesia-Tals im Barockzeitalter zu untersuchen. Diesesmal behandelt er eine Gruppe von Bauten, die stilistisch von der bereits im Abbild wiedergegebenen Pfarrkiche von Campertogno abhängen, und erläutert als Beispiele sechs Kirchen aus der Umgegend von Campertogno. Es handelt sich bei allen um Bauten, die hier zum ersten Male wiedergegeben und kommentiert werden.

BENEDETTO ALFIERI UND DIE ARCHITEKTUR DES XVIII. JAHRHUNDERTS IN PIEMONT

von M. Rosci

In diesem Essay überprüft der Verfasser die neue kritische Bewertung der Bauwerke Benedetto Alfieris. Die Gebäude und Innendekorationen des piemontesischen

Baumeisters werden unter Berücksichtigung der Raumgestaltung und der plastisch–volumetrischen Werte behandelt, wobei die Bedeutung der Formwerte und der dekorativen Elemente in Verbindung mit den zeitgenössischen Bestrebungen des italienischen Spätbarocks und des französischen Rokoko nicht ausser Acht gelassen wird. Symmetrie und zweckdienliche Anordnung stellen die besten Seiten der städtebaulichen Anlage der Piazza delle Erbe in Turin dar. Auf Grund der Kirchen– und Palastbauten stellt Rosci die wesentlichen Charakterzüge der künstlerischen Persönlichkeit Benedetto Alfieris fest, wobei er in der Entwicklung seiner Kunst die Einflüsse der bedeutendsten Baumeister der Barockarchitektur hervorhebt. Die verschiedenen Einwirkungen ergänzen sich in mannigfaltiger Weise und werden jeweils in unterschiedlichem Grade weiterentwickelt. Sie vermindern jedoch durchaus nicht die Originalität der architektonischen Erneuerungen Alfieris, die sich besonders im Glockenturm von S. Gaudenzio in Novara, im Dom von Carignano und in andern Beispielen der wichtigsten Leistungen des Baumeisters ausdrücken.

LUFTBILD UND LUFTBILDMESSUNG IN ARCHÄOLOGISCHEN UND STÄDTEBAULICHEN UNTERSUCHUNGEN

von G. Pratelli

Anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Erfindung des ersten, Ausmessungszwecken dienenden Photographenapparats erläutert der Verfasser kurz die Grundsätze dieser Technik, die erreichten Resultate und die voraussichtlichen Möglichkeiten für die Zukunft. Es ist notwendig, zwischen Luftbilderläuterung und Photogrammetrie, zwischen Photographie und photogrammetrischem Relief zu unterscheiden. Unter diesen Voraussetzungen erwähnt der Verfasser die modernen automatischem Einrichtungen zur prospektischen Wiedergabe der Photobilder und der nach bestimmtem Masstab angeordneten geometrischen Darstellung. Unleugbar ist ihre Nützlichkeit auf dem Gebiet der Archäologie, der Geschichte der Baukunst und der Städtebautechnik. Der Verfasser gibt zum Schuss der Hoffnung Ausdruck, dass man für die Errichtung eines internationalen Archivs für photogrammetrische Reliefs von Kunstwerken sorgen möge.